

الكتـــاب الأول

كتابة الصورة

محمد مختار الجنوبي

نقد

المجلس الأعلى للثقافة

كتابة الصورة

محمد مختار الجنوبي

التصميم الأساسي للغلاف محي الدين اللباد ، أحمد اللباد

لوحة الغلاف للفنان / سعيد العدوي

الكتاب الأول
- ٣٧ -

كتابة الصورة

محمد مختار الجنوبى



٢٠٠٠

الإهداء

إلى كل الإخوة الطيبين ...

سعد ، كامل ، محمد الديب

صالح الربيش ، صنع الله إبراهيم

عادل السيوى ، على عاشور

محمد مختار الجنوبى

أسوان - ١٩٩٩

شكر خاص للصديق / أحمد الريفى لجهده فى مراجعة الكتاب

الصورة / اللوحة نص بصرى من دال ومدلول ، أو مجموعة من العلامات يمكن دراستها والكشف عن خواصها وملامحها ودلالاتها .

اللوحة / نص ، رسالة تبث بلغتها ، إشكاليتها وتنقل رسالة من مرسل إلى مستقبل من خلال استعمال شفرة خاصة تشير إلى شئ ما .

لو اعتبرنا اللوحة / النص " علامة" يمكن من خلال البحث فيه التعرف على الوسط البصرى الذى تنتمى إليه اللوحة ، وفى هذا الوسط تختلف شفرات اللوحة عنها فى الوسط اللغوى ، فالصورة / اللوحة لايتوفر فيها دال صوتى ، لذا المدلول فيها متعدد ومختلف ، ومن هنا يمكن قراءة اللوحة على أنها كتابة بعيدة عن الشفوى ، مع العلم أن الكتابة نص بصرى له فضاؤه الخاص كما حاول بارت أن يوضحه فى النص الكتابى على أنه نص غير كامل مفتوح الدلالة .

التواصل فى الصورة غير لسانى ، تمثله الأيقونة والإشارة / الرمز ، ويدخلان فى نسيج قياس اللوحة ، الأيقونة بكونها علامة تدل على شئ يجمعه إلى شئ آخر علاقة المماثلة والمشابهة وهى أيضاً إشارة متغيرة بتغير موضوع العمل ، والإشارة بكونها علامة تشير إلى شئ ما ، والرمز علامة العلامة ، أى العلامة التى تنوب عن علامة أخرى مرادفة لها .

ولإعادة قراءة أعمال رواد التصوير المصرى ، نعيد فك اللوحة / النص البصرى ، والتعامل معه كنص منتج ، كجزء من وجود فاعل ،

أو كلاشعور جمعي يختبئ فيه الفاعل ، يحمل بقايا تاريخ وحالات قديمة ، اشارات جاءت من أماكن بعيدة لتظهر على مسطحات أعمالهم ، قراءة جديدة حتي تأتى قراءات أخرى لنفس النصوص التى تحمل بداخلها أصلا نصوص قديمة أو بقايا أعمال آخرين بعيدين فى داخل النسيج البصرى / الثقافى المصرى ، للإمساك بنظرية مختلفة لثقافة مختلفة .

إن صاحب النص / اللوحة يحاول خدش جدار اللوحة / العالم ليترك نصوصاً تعاد قراءتها مرات ومرات نظراً لانفتاح دلالاتها وثراءها .

اللوحة ضد الشفوى

- اللوحة إشارة تحتمل التأويل واللوحة مساحات من الخط واللون ، فى لوحتنا هذه « المجنون الأخضر » لعبد الهادى الجزار ، التسطيح يؤكد على المرئى دون اللعب على التأكيد التفصيلى لأن الإبتعاد عن مقياس المنظور والرؤية يتيح الإدراك بأن الموجود على اللوحة له علاقة بالموجود من حولنا ، وإن كانت المشابهة بعيدة ، فاللوحة فوضى تفضح نظامها وتقيد أيضاً حركتها وتفيد فى تحديد قوتها على البقاء خارج مسار الزمن ، والبقاء أبديا على الخطوط وزمنها الدائم .

- اللون تغطية مساحة ، اللون هو أنا «بول كلى» ، اللون هو الدلالة السيكلولوجية فى داخل المربع الصغير ، اللوحة بعنوان « المجنون الأخضر » للفنان عبد الهادى الجزار ١٩٥١ م زيت على كرتون ، ٦٣ × ٧٠ سم . (١) اللوحة مربعة الشكل تقريباً ، فضاؤها مسطح موزعة عليه الأشكال دون زحام أو ندرة ، يسيطر عليها الأصفر بتدرجاته إلى البنيات ، اللون الأكبر حجماً المتضاد مع الأصفر هو الأخضر المتنوع بدرجاته ، مع درجتين من الأحمر الفاتح الناصع والأحمر القاتم القريب من البنفسجى ، يتغير اللون حسب ما يتفق مع الفكرة ، ليس مع ما هى عليه فى الواقع ، وهناك تباين واندماج بين العلاقات اللونية داخل اللوحة .

- فى «المجنون» يتم التضحية بالمنظور مع بقاء الأشكال بعيدة نسبياً عن التحريف الحاد ، وهو ما يعنى إنشاء لوحة سطحية على النقيض من اللوحة التقليدية حيث الاهتمام بالمساحات والأسس التكوينة

والجمالية والعناية بالتسطيح بمعنى إلغاء البعد الثالث والاهتمام بالزخرفة اللونية والخطية كجزء أساسى فى العمل ، فى اتجاه لوحة «جوجان» التى تعتمد فى عملها على التسطيح والزخرفة لتأكد على الإيحاء والرمز ، وتشير أو تدل أو تكتب أكثر مما تقول .

فى لوحة «المجنون» الوجه غير مسطح تماماً رغم ذلك تأتيه إضاءة من مصدر غير محدد ، مع أن كل الإشارات تقول أن مصدر الضوء يأتى من الناحية اليسرى للوجة من خلال ظل الشكل والذراعين ، إلا أن الإضاءة تأتيه من الناحية اليمنى ، فى ظل الوردة الحمراء ، وظل الوجه ، لذا أعتم الجزء الأسفل من الوجه وصار الجزء العلوى وبقية الجسم تحت الرقبة منيرا بطريقة توحى أن شخصاً آخر مختفياً خارج اللوحة يلقى بظلاله على وجه مجنوننا ، ظل قوى يؤكد قوة الخارج / المشاهد الثابت الذى يحنى المجنون رأسه منه خجلاً من فعله الجميل .

الدائرة الحمراء الممثلة فى الوردة سوف تسقط فى مساحة من الأحمر القاتم ، فهى عبارة عن نقطة فوق فم مفتوح من اللون الأحمر القاتم الذى يقترب من البنفسجى ، اللون الأصفر « الأكر » يغلب على اللوحة ، يعطى حالة لتحريك الأعصاب ، هو لون الانتباه والوضوح ، لون الشمس ، والنور والإضاءة ، لون الذهب والقوة والتمكن ، لون الحياة واستنبات الزروع ، أما اللون الأخضر هو مزيج من درجتى الأزرق والأصفر ، فالأصفر يدخل فى اللون الأساسى للمجنون ، والأزرق للبحر ، للسماء المشعة بلون الشمس ، والأخضر لون الزرع ، لون السلب والميوعة والتخثر والطحالب .

يسيطر الأصفر بتدرجاته ، وتوافقه ، ويظل الأحمر محدداً للأشكال موزعاً على مساحات قليلة ، لكنه لون قوى ، يحوله الفنان إلى لون قاتم معتم قليل فى ثوب المجنون الأخضر .

المجنون الأخضر يظهر ملتفتاً بجسمه قليلاً كأنه يتكلم - دون صوت - مع الآخر الذى يلقى عليه بظلاله من خارج اللوحة ، تراه فى وضع يقترب من الأمامى ، يحيط به كفان مرفوعتان ، بكل كف عين واسعة صفراء بها ننى صغير أخضر ، عيناه فقط تنظر إلى لا شئ ، أمامه شكل زخرفى ، واضعاً وردة حمراء فى أذنه وقرطاً ذهبياً .

- اللوحة تعمل ضد الزمن ، تثبته ، تخرجه من سياقه المندفع إلى قانونها الثابت ، وتعود بالرسام إلى أوقات لم يعاصرها . هذه اللوحة تظل مسجوناً فيها حين تنظر إليها ، لكن لو ابتعدت عيناك عنها ترجع إلى سياقك العادى ، إلى تيار النهر المندفع أمامك ، ولما تعود للصورة تعود إلى سياقها مرة أخرى ، نفس اللحظة تتكرر كلما نظرت إلى اللوحة ، فاللوحة مساحة لا حدود لها ولا حدود فيها ، تعمل وحدها كبناء خارجة عن الفاعل أو القائم بالفعل ، الصورة لا تقول ، ابتعد عنها قليلاً واقترب وألمس المواد بطرف أصابعك ، أنظر لها ؛ هى تسجن لحظة أبدية ، أحيانا تسرد حكاية ، لكن لا تنطقها ، تكتبها ؛ اللوحة تكتب : «اللوحة ضد الشفوى» .

- اللوحة أحيانا تتحرك ، كما حركها المستقبليون «دوشامب» والبصريون «فاساريللى» ، لكن حركتها تظل محكومة داخل إطار ، تدور وتتحرك داخل زمنها الخاص الذى تصنعه ويظل معها ، لذا زمن المصور متوقف على زمن بناء اللوحة ، وزمن اللوحة دائم ، فمازالت السيدة ممسكة بالمصباح إلى الآن فى لوحة بيكاسو الجرنيكا ومازال حذاء فان جوخ ملقى على الأرض كما هو ينتظر من يرفعه ، زمن اللوحة زمن أبدى ومؤقت ، مؤقت بالنسبة للعين حين تراه ، وأبدى بالنسبة للوجود الكامل للوحة على الإطار ، فهى المؤقت فى حالة التجدد والتغير ، هى المؤقت الأبدى ، تكونت فى فراغ القماش الأبيض ، وتسيطر عليك حين تأتيها عيناك .

المجنون

- جن الليل : أظلم ، المجنون من أظلم عقله فصار مجنونا والجنين جنا في الرحم استتر ، والمجنون استتار عن حالة العقل والدخول في حالة الجنون ، والجن مخلوق بين الأنس والأرواح سمي بذلك لاستتاره واختفائه ، جن جنوناً ، أي ذهب عقله ، وفسد .

- المجنون هو المجذوب هو الولي والصوفي الشعبي والصوفي الكلامي ، هو الواقف على الطريق « الطريق في عرف التصوف هو الطريق إلى الحلول والإتحاد ، وطبقات المتصوفة كثيرة مثل الولي والمجذوب والقطب لذا سميت الأشكال الصوفية بالطريقة » والمجنون هو المجذوب في حب الله ، ويقال انجذب الرجل أي دخل في حالة النشوة ، حل بدنه في القوى الخفية ، خفت عنه الفروض .

المجنون هو الخروج / الذهاب / اللاعودة ؛ ضد المألوف وضد الطبيعي المجنون أخضر كلون الشجر والطحالب ، والأخضر لون هارب لا تستطيع أن تمسكه العين ، الأخضر اختلاط الأزرق والأصفر ، الأزرق لون الماء والحياة ، والأصفر لون الشمس والحرارة ، الأخضر لون سلبي يحاول الخروج من حالة الإيجاب التي تقررها القواعد والإحالة إلى الثابت / القائم / الحاضر / المترسخ إلى حالة التوهج والتغير والتجدد ، المجنون يخرج بنا من سرد يقوم على قواعد الطبيعي إلى سرد المتغير والمؤقت والسالب والمهمش ، وحيث أن المجنون هامش ، فهو موجود كذات تحطم المركزية وتفضحها ، والهامشي حالة من الخروج النهائي والتحول الدائم ، المجنون يعطي في كل لحظة حالة تكسر الثوابت ، وتهز المجموع / الحشد / المركز .

- المجنون أخضر يرتدى قرطاً نسائياً ، ويضع وردة حمراء بين أذنيه ، فيدير مسألته بحيث تكون أنت المشاهد والراوى فى الوقت نفسه ؛ شاهدا على لحظة متعة المجنون بوردته ، وراو لقصته داخل نفسك ، وتظل تحكى قصة المجنون ، وأخرون يسمعون سردا شفوياً لما كان مكتوباً .

- المجنون فى العرف الشعُبى الشرقى لا يدخل فى حسابات ميشيل فوكو ، فالمجنون فى مشفى / مصحة «فوكو» يتلبسه الشيطان فيتم سجنه وحبسه وتقفل عليه الأبواب لأنه خطر على المجتمع ، خطر على المجموع / الحشد ؛ المجنون هامش ، المجنون فى الشرق هامش أيضاً لكنه ليس خطر على المجموع ؛ مجنوننا بسد حاجة الحشد إلى ما يخفف عنهم ، ويتنبأ لهم بما يمكن حدوثه «عرس الزين للطيب صالح. والمجوس لإبراهم الكونى » .

، المجنون لا يهتم بإشكالية العالم ولا خوف المجموع وهمومهم «ويريد ولا يريد أى شئ» ؛ الولى أو المجذوب أو المجنون يسند أركان الأرض كى لا تضيع ، ويخفف الذنوب عن البلدة أو القرية ، كل قرية لها مجاذيبها ومجانينها .

- مجنوننا الأخضر عاطفة متحركة ، يلبس وردة حمراء ؛ لون الدم والحياة ، رمز للعاطفة الملتهبة ، الوردة الناعمة تصبغ الرجل السلبى الهامشى الأخضر بالنار ، تحركه ، تسخن جسده ، تقول عنه إنه عاشق ومعجب بذاته ، المجنون يدخل العالم بوردة حمراء ، ويلبس قرطاً لامرأة - القرط لتمييز المرأة عن الرجل - المجذوب لا هو رجل ولا هو امرأة فالصورة بالمنطق الذكورى تشير إلى أنه يرتدى قرطاً هو إذن مخنث متخثر .

المجنون جنس أخر ليس فى رأسه شعرة واحدة ، وليس فى ملامحه ما يدل على جمال إنسانى إن كان رجلا أو إمرأة ، فهو رجل بإعتبار اسم اللوحة أو امرأة لأنه يلبس القرط .

«النقاد قالوا عن الجزار أنه يلقى نظرة على الأساطير الشعبية ، لم تكن نظرة إيمان ، إنما نظرة النقد اللاذع لها ، الرجل الأخضر يرتدى قرطاً فى أذنيه ، فهو يرمز إلى الرجل السلبى المتجرد من الرجولة ، وتأكدت هذه السلبية فى لونه الأخضر ، الذى يعتبر من الألوان السلبية ، والإلتزام يفترض من الفنان مهمة فضح هذه السلبية » الجزار من وجهة نظرهم يرى أن ارتماء الإنسان فى حضن الشعوذة والسحر ، والتعاويذ والأحجبة ، ليس إلا وسيلة سلبية للإحتماء من المجهول والدفاع عن النفس ضد قدر غيبى ، غير متوقع .

- لوحة المجنون علامة فارقة فى أعمال عبد الهادى الجزار ، تذهب بعيدا عن رؤية هؤلاء النقاد ، فاللوحة وقت مستقطع من زمن يسير بقوة ويهدر ، فهى زمن سكونى مؤقت بوقت العين حين تراها ، وهى أسئلة لا تعطى توصيفاً ولا حلولاً . الفن إنما هو شكل ، ولاشئ سوى الشكل كما يقول كروتشه ، وكما يقول بارت أن الأدب ليس سوى لغة ، أى نظام من العلامات ، ووجوده ليس فى رسالته بل فى هذا النظام .

- اللوحة هى المشهد فى زمن النص ، هى لحظة التوقف عندما تكون بنية السرد تعمل ، المشهد هو اللحظة التى يتطابق فيها زمن السرد وزمن القصة من حيث مدة الاستغراق ، فزمن الصورة متوقف مع زمن سردها ، الصورة حاضر تصنع زمنها الخاص ، ومكانها الخاص ، الصورة هى الوصف فى داخل النص ، هى درجة الصفر التى يتوقف فيها السرد

وتصير الصورة نقاء وصفياً أى صفر ؛ اللوحة إذن وقفة وصفية ليست فناً كالفن الذى يعُرفه كروتشه » بأنه شكل ولا شئ سوى الشكل ، وليست أدباً كالذى يعرّفه «بارت» بأنه مجرد لغة .

– اللوحة فراغ أبيض ، تعمل فيه الألوان والمساحات ، سطحها الظاهرى ، أو السطح العميق – بتعبير عبد السلام بن عبد العالى – هو عمقها ؛ هى سطح وشكل ظاهر ، دورة إنتاجية ظلت مكانها على اللوحة لتظل هى فى زمنها ؛ زمن دائم للرؤية والاقتراب .

– المجنون الأخضر ليس مخنثاً وسلبياً ، لكن لونه السلبى يقول ذلك ، بينما سطح اللوحة يعطى معنى عميقاً ومختلفاً له ، كيف يكون ذلك ؟

على السور الخارجى لمعبد إدفو تقدم الصورة بقانونها الأزلى سرد لأسطورة أوزيريس وإيزيس ، التى تقول بالصورة ما لم يستمر بالشفوى ، ست إله الشر قتل أوزيريس إله الخير ليتزوج إيزيس ، وصنع تابوت بمقاس أوزيريس ، ورماه فى النيل ، وظلت إيزيس تبحث عن زوجها وتبكى عليه ، وأعادته للحياة لكن الإله ست لم يسكت ، قطع أوزيريس إلى أربع عشرة قطعة ، فى كل إقليم قطعة ، وانجبت إيزيس – من زوجها بعد أن جمعت أشلاءه – أبنها الشاب حورس الإله الصقر ، وكبر حورس لينتقم من عمه ست إله الشر ، وكانت الحرب وانتصر حورس ، وفقد عينه فى المعركة ، عين حورس ظلت تطير على البلاد ، صارت عينه هى رمز الحرية والإنتصار على الأعداء ، وظلت رمزا لكل الملوك ومن هنا جاء النص الشعبى بأن العين هى عين الحسود التى فيها عود ، إن الحسود الحاقد ينظر لك بعين الشر ، فيصيبك المصاب ، لذا تمسك أمى ورقة وتخرمها بإبرة وتقول من كل عين حاسدة من كل عين

شافت ولا صلت على النبى ، وتحكى لى عن قصة الحجر الذى انفلق نصفين فى بيت السيدة فاطمة بنت النبى ، ومن هنا أيضاً جاء المثل الشعبى القديم جداً «العين عليها حارس » لأن الإله «تحوت» إله القمركان حارساً على عين حورس التى طارت أثناء معركته مع عمه ست إله الشر ، والعين التى فى كف مجنون عبد الهادى الجزار تحرس المجنون من الضياع وتمنحه الحكمة ، وكما هو معروف في التاريخ المصرى القديم أن القمر هو عين حورس التى تختفى وتعود كل شهر ، و(الكا) هى الروح الحارسة ، القوة الحية التى صورت على شكل الكفين المرفوعتين أو الأذرع الحامية كما فى لوحة الجزار .

الكفان تشيران إلى السماء والدعاء مرفوعاً ، والعينان فيهما تقولان أنهما تطلان من خلال الكفين على العالم ، هذان الكفان المرفوعتان هما (الكا) القرين / التابع / الشيطان الصغير الذى يتحرك معك ، يغير قواعدك ، يصبغك بالضد ، يحولك عن المستقيم ، والمألوف والقانون ، ضع نفسك له ليصل بك إلى المدهش إلى المتعة ، واللذة ، الكفان هما أيضاً الحكمة عند المصرى القديم ، الحكمة التى تطل برأسها فوق إيزيس ، كفان ناعمتان تعبران عن الروح التى تحرسها من كل ما يقابلها ، وهى قوتها الحية أى حكمتها ، حكمة السنين ، حكمة المرور بسلام للعالم الآخر .

الحكمة قديمة قدم معبد مدفون فى التراب ، المجنون يرمي الحكمة ، يغويك بعيون كفه الخشنة التى تعبر عنه ، خشونة مجنون أخضر غير محدد جنسه ، غير حكمة إيزيس الناعمة القديمة ؛ حكمة خشنة تطرح نفسها للخروج ليس للعالم الآخر الأبدى بزمنه الأبدى المطلق لكن إلى زمن آنى متجدد يحرس فيه المجنون الحكمة ويورثها ، وتحرسه العين

وتحرسه (الكا) ، حكمة المجنون هى حكمة العالم الحى المتجدد المتغير والآنى .

- عبد الهادى الجزار تجربة متميزة فى حركة التشكيل المصرى ، وإلى الأن ظل حالة منفردة ، لم يستطع أحد أن يستكملها خوفاً من الإتهام بالتقليد ، لأن موضوعه وطريقته تقودك إلى الدخول بسهولة فى مسار الحياة والخرافة ، فهو يقدم الواقع السحرى على أساس أنه واقع فعلى .

«الرؤية البصرية أو التفكير البصرى فى عرف الجشطلت يعتمد على أهمية العلاقة بين الإدراك والتوازن فالتوازن حالة يبحث عنها الفنان ، أى تمثل النيات ومحاولة تنظيمها .

التفكير البصرى يسبقه فن التعبير ولكى يعبر الفنان عن إبداعه يمر بمرحلتين :

الأولى :

نوع المنبه الإدراكى الذى يثير الظاهرة موضوع الإهتمام .

الثانية :

نوع العملية العقلية التى يعتمد وجوده عليها .[٢]

ومن هنا يكون للتفكير البصرى شرطان أساسيان :

الأول :

إن كل شئ يتم إدراكه يؤخذ حرفياً ، أى ما يوجد مرئياً بطريقة جزئية يوجد فقط كجزء ، والمواضع فى الفراغ لا تكون طارئة أو عابرة ، وما هو قريب للعينين يرتبط بطريقة أكثر جوهرية بالنسبة للمشاهد أكثر مما هو بعيد ، الوجه الذى يظلل بالظلال أو الألوان المعتمة ، تكون الظلمة أو العتمة هى إحدى سماته وخصائصه ويتعلم الإنسان تدريجياً وبكفاءة أن يميز اللون الجوهرى واللون المؤقت أو الذى ممكن أن يتغير ، هذه التحسينات التى تطرأ على عملية الإدراك المباشر تقوم بتعديل ليس فقط رؤيته فى الطبيعة ولكن فى فن التصوير أيضاً .

الثاني :

كل خاصية مدركة أو أى موضوع يتم إدراكه ينظر إليه بإعتباره رمزياً ، وهذا يعنى أنه عندما يكون موضوع ما ، أو شئ ما ، مختفياً عن مجال الرؤية فإن الغياب ليس واحد من خصائصه البصرية والفيزيقية فقط ، لكنه أيضاً جانب من جوانب حالة وجوده بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، فعندما تكون قمة أو رأس الشكل فقط مرئية فى لوحة تلجأ إلى التفكير البصرى ، فإن الشكل دائماً ما يرى على أنه غير مكتمل أو مجرد رأس أو بإعتباره مفرغ من الجسم بطريقة رمزية ، وعندماً يتم ربط الأشياء ببعضها البعض ، من خلال المواضع والأشكال والألوان فإن العلاقة لا تكون مجرد علاقة بصرية فيزيقية ، ولكن يجب فهمها على أنها رابطة وجودية بالمعنى العميق لهذه الكلمة ،

مثال اللون الأسود فى « الجيرنيكا » يعطى اللوحة طابع الاختزال ويجعلها أقرب إلى التجريد ، "يعرض الفنان من خلال ذلك عالماً أقل مادية ، وأقرب إلى عملية التمثيل البصرى للفكرة" . (٣)

اللوحة فضاء يبدأ الفنان العمل فيه على مسطح أقرب إلى المربع ويقوم بتوزيع عمله على هيئة وحدات تشكل مستطيلات متنوعة الحجم والمساحة ، مستطيلات وهمية ، الكفان المرفوعتان لأعلى ، يشكلان مستطيلا يقسم اللوحة إلى مستطيلين أكبرهما العلوى والأصغر السفلى ، فلو وضعنا خطاً تحت حد الذراعين يعطينا المستطيلين المذكورين سابقا ، والمستطيل السفلى يقسم إلى مستطيل صغير وهو الشكل الزخرفى على يمين الوجه ، ويقطع المستطيلين الأفقين مستطيل رأسى هو جسم المجنون ينتهى رأسه إلى نهاية اللوحة ، هنا يتحول المربع إلى مجموعة من المستطيلات التى تكسر حدة المربع ، وتغيير إيقاعه إلى إيقاع يشبه ارتكازاً على نقطة صغيرة جداً هى الوردة الحمراء فى منتصف اللوحة ، ويتقاطع المستطيلان فى نقطة كبيرة مربعة هى المربع الصغير المحصور فيه رأس المجنون الذى تنصفه الوردة الحمراء (الشكل رقم ١) .

- حركة الأسهم أو «القوى المحركة» فى اللوحة تجعل جسم المجنون مع الكفين يمثلون ثلاث قوى متحركة إلى أعلى والشكل الزخرفى الصغير الباهت اللون يمثل أيضاً قوة تصاعدية إلى أعلى ، ولا تبقى إلا القوة المضادة (حاصل قوتى بقية الذراعين المتضادين) التى توقف الحركة لأعلى ، إضافة إلى قوة صغيرة ممثلة فى القرط النازل لأسفل يشد رأس المجنون ، لكن كل القوى التى تدفع لأعلى تعيدها الخطوط المنحنية إلى ترديدات متماثلة تسقط الحركة فى وسط اللوحة (الشكل رقم ٢) .

- الخطوط المنحنية التى تحيط بالأجسام تعكس - كما قلنا - الحركة لأسفل ؛ خطوط الرأس تدل على النزول وارتخاء الرأس ، خطوط الجسم الخارجى تصعد من ناحية وتنزل من ناحية ، خطوط الرقبة متعاكسة تصعد بالجسم ، الوردة تنزل بالرأس ، والخط حول العين ينزل أيضاً بالرأس ، الخط يصعد بالأنف ، كلها خطوط تحرك العمل فى كل اتجاه بخطوات أحيانا تكاد تتشابه مع بعضها ، خطوط حول الأصابع وحول الكفين ، الصعود والنزول حول الشكل الزخرفى والقلب الصغير الذى بداخله «ينزلان لأسفل ضد صعود الشكل نفسه» لذا فإن قوساً حول الأذن يتعاكس مع قوس حول الأنف ، لكن المحصلة التى تؤكد الحركة هى نزول كل الأسهم والمنحنيات إلى أسفل ليس إلى أعلى ، القوى المتضادة معها هى التى تصعد إلى أعلى وهى المثلة فى قوة الذراعين ، وقوة جسم المجنون (الشكل رقم ٣) .

ويتجريد الذراعين من الصفات الواقعية ، وتجريد جسم المجنون يتحول الشكل إلى مساحة مستطيلة ، مع حساب الخطوط الوهمية التى يمكن تحويلها إلى خطوط تقفل على الأشكال وتجردها من تفاصيلها ، فيتحول المجنون إلى مستطيل كبير ينتهى بنصف دائرة ، ملتصق بها مثلث من الجانب الأيمن ، والكفان يصيران مثلثين مقلوبين إلى أعلى فى الكف فقط ، والذراعان يتحول كل ذراع إلى مستطيلين متعامدين ،

والشكل الزخرفى إلى مثلث يشبه المثلث فى الجانب الأيمن . المستطيل الكبير يتحد مع بقية الأشكال بشكل تُتيحه إمكانية اللوحة ويعطى توازنا متقناً ، بالإضافة إلى المستطيل الذى يحتل نصف المساحة المعتمة بقوتها التى تشكل إيقاعاً ساكناً ومستقرا من المساحات الفاتحة والقاتمة التى وزعت بشكل منتظم تقريباً فى اللوحة . (رقم ٤) .

لكن لو أفرغنا الشكل من محتوياته إلى مجموعة من الخطوط الخارجية والداخلية سيتحول إلى شكل ذى إيقاع سريع متضاربة خطوطه ، ومشغولة بحيث تشكل كثافة للمنحنى والعضوى ضد الاستقرار الهندسى الذى يتيحه توزيع المساحات الهندسية الممثلة فى المستطيلات والمثلثات ونصف الدائرة .

- مثلث يبدأ من العيون التى فى الكفين ويمتد بخطين إلى منتصف الوردة الحمراء المعلقة فى أذن المجنون ، ومثلث ضده يبدأ من منتصف الوردة بخطين مائلين إلى نهاية طرفى اللوحة الأيمن والأيسر ، ومثلث قائم الزاوية يبدأ بخط مستقيم من العين اليمنى إلى العين اليسرى ومستقيم آخر من العين اليسرى إلى نقطة فى أسفل القلب الصغير ومنها إلى رأس الشكل الزخرفى ، ومستقم مائل أخير من العين اليمنى إلى منتصف القلب الصغير فى الشكل الزخرفى الموجود على اليمين ، يدخل ضمن إطار هذا المثلث مثلث صغير بالنسبة لحجم السابق يربط بين ثلاث

نقاط هى منتصف الوردة وعين المجنون ذاتها وفمه ، وبهذا يتشكل المثلث كأنه داخل المثلث الكبير ، ومثلث آخر صغير يبدأ من منتصف القرط ويمتد إلى نهاية جسم المجنون ، ومن نفس النقطة يتشكل مثلث يربط بين العينين والكفين وهو أكبر نسبياً من الأخر كأنه يضغط عليه بشكل دائم وتستمر المثلثات تتشابك وتشكل لنا وحدات تدلل على جنون الحركة داخل اللوحة من خلال دلالة الجنون بشكل عام ، ومن المؤكد أنك ستتحول إلى مجنون لو حاولت أن تثلث - إن جاز التعبير - اللوحة ، ستجن أكيد ويتغير لونك إلى الأخضر الباهت . الشكل رقم (٥) .

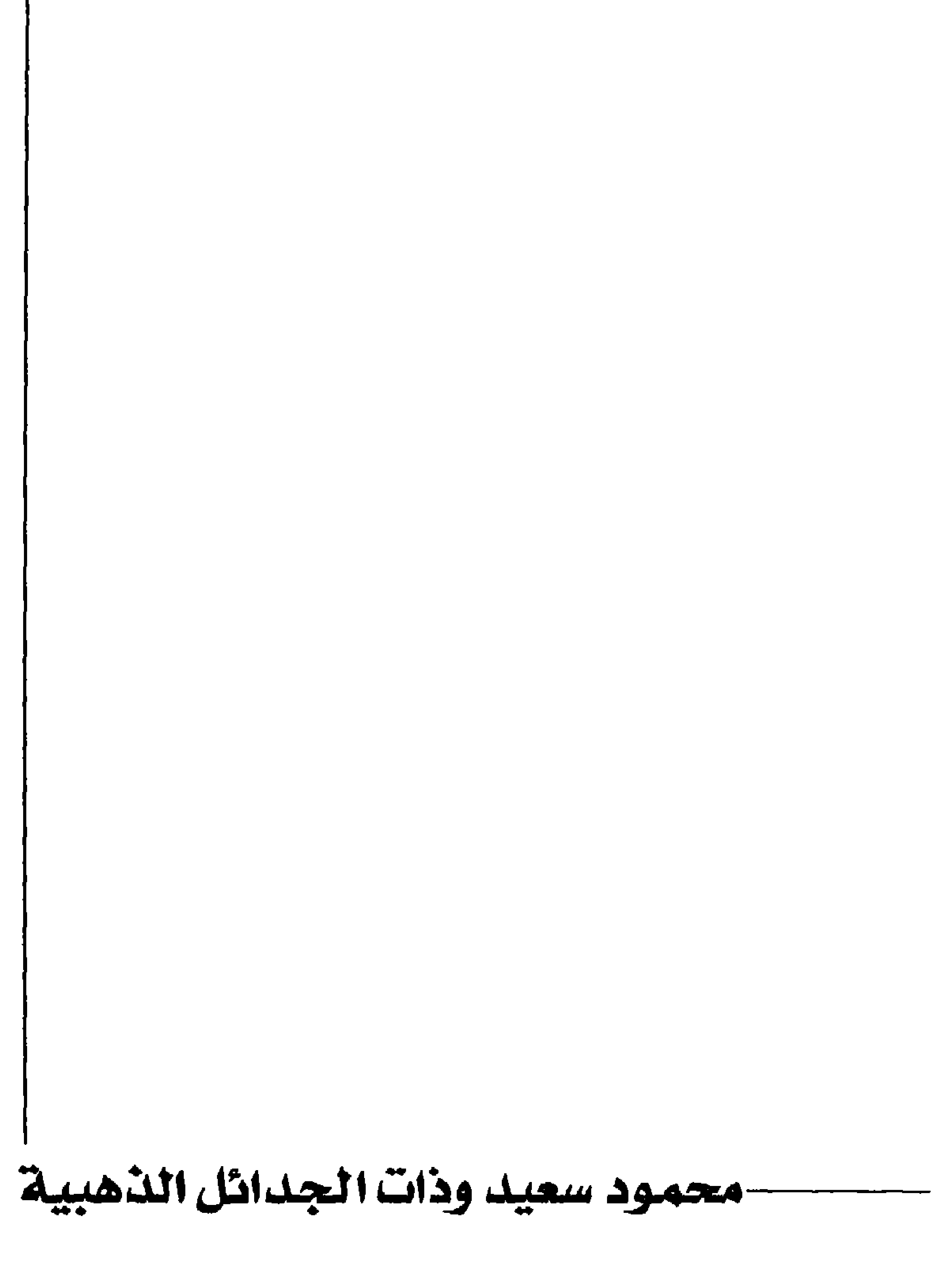
- هناك أشكال صغيرة من الزخرفة التى تسيطر على عدة أجزاء من العمل مثل الشكل الزخرفى الذى تتشكك فيه هل هو زخرفة شعبية أم إسلامية ؟ وأشكال من الزخرفة فى الذراعين هى زخرفة لولبية ، وزخرفة حول العين ، وحول القرط بنفس ثوب المجنون (شكل رقم ٦) .

المراجع :

١ - عبد الهادى الجزار - فنان مصرى - إعداد : ألان وكريستين روسيون - دار المستقبل العربى - ١٩٩٠

٢ - العملية الإبداعية فى فن التصوير - د. شاكر عبد الحميد - عالم المعرفة - المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب - العدد ١٠٩ - يناير ١٩٨٧ - الكويت .

٣ - نفس المرجع السابق .



الابتسامة مدخل الكائن

ذات الجدائل الذهبية تبتسم كجدها إخناتون . نفس الابتسامة التى تلعب بعقلى ، لا أستطيع إلا أن ابتسم حين أرى إخناتون هذا الملك العظيم يدير إمبراطورية مترامية الأطراف ويبتسم ساخرا من العالم ، يبتسم سخرية منى ويترك شفتيه المكتنزتين كأنه جنوبى يبتسم سخرية من مركز يهمشه ، إخناتون يبتسم مع أن الملوك صورهم دائماً تملؤها المهابة والكدر ، و«ذات الجدائل الذهبية» تبتسم بشفاه مكتنزة ، إنها ابتسامة - ليست ضحكة بلهاء - ابتسامة السخرية والتعفف من العالم لكأنها أيضاً تسخر منك وأنت تراها ، ومن مظهرك وأنت جاد ومتهجم أمامها هى ؛ اللوحة .

- اللوحة «ذات الجدائل الذهبية» ليس لها حجم مكتوب ولا أعرف مساحتها الكلية ، ليست ذات اسم محدد ولا صفة وكينونة .. هى امرأة تملأ اللوحة بصدرها الممتلئ ، وتقابلك بالعيون التي تضحك والشفاه التى تبتسم ابتسامة واضحة مخفية وظاهرة وتكاد تضحك وتكاد أن تتكلم ، هى تقول كل الكلام الذى تريد دون أن تحكى ، تتحدث بمبدأ السكوت من ذهب .

لماذا كل صورك يا جدى حزانى إلا هى و«نادية» و«دعوة للسفر» وهل هى دعوة للسخرية وما الفرق بينها وبين ابتسامة الموناليزا ؟ ليوناردو رسم الابتسامة تُرى ولا تُرى ، ابتسامة خفيفة باهتة وروحها ساكنة ؛ حلم باهت .. لكن «ذات الجدائل الذهبية» تبتسم بكل قوتها وكل كيانها وامكانياتها ، لم تبتسم ؟

محمود سعيد رسمها واضحة ، تدعى الاختفاء لكنها ظاهرة ومكتملة بشفاه غليظة تشبه شفتى إخناتون ، تملأن نصف الوجه مع أنف صغير وعيون فى لون الرمل والبرتقال ، توقف الزمن عندها ، وما الزمن إلا حركة جريانه ، حركة فيها موته فى إطار مساحة لا نعرفها .

– جورج البهجورى يرسم وجوها حزينة حائرة ، عيونها لا تعرف أين تنظر ، ولا إلى أى ناحية تتجه ، عيون ميتة كعيون السمك ، وجوه تبص للعالم بنصف عين وتفكر فى عالم أخر ، بينما الوجه عند عادل السيوى لا هو أنثى ولا هو رجل ، كلها وجوه بشفاه غليظة جنوبية تبتسم ، لكن «ذات الجدائل الذهبية» تبتسم للجميع ، تطلع علينا بهذا الكتف الجميل الأملس ، الصدر الفخم ، هذا البدن العظيم ، هى صورة لا تكون إلا صورة ، ولا تعطى أكثر من أنها صورة لأن الفرق بين السرد والوصف هو «أن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة ، لكن الحركة لا توجد بدون أشياء» لذا الصورة تساوى الوصف فى أنها أشياء يمكنها أن توجد بدون حركة وتساوى صفرا ، والصفر مطلق ، من هنا تظل حركة الصورة معدومة ، وتحريكها يدخل فى أجواء وعوالم أخرى ، رغم ذلك الصورة تعطى الفرصة للعين أن تتحرك وتتوقف وتتأمل ، فتعمل العين على الابتعاد عن الصورة ؛ أى الابتعاد عن موضوعها ، كى تراه جيداً .

ذات الجدائل الذهبيـة تطرح نفسها كشيطانة ولأن الشيطان «هو الرغبة بوصفها حالة حسية تجد تجسدها فى بعض الصور الرائجة جداً فى العالم فوق الطبيعى ولاسيما فى صورة الشيطان ويمكن القول أن الشيطان ما هو إلا كلمة أخرى لنعت اللبيدو (١)

الشيطان أخرجته الذات العليا من الجنة ، لكن هل كان ذكرا أم أنثى ؟

يقول محمود سعيد : «أعتقد أن ديستوفسكى وبودلير من أهم الشخصيات الأدبية التى أثرت فى ، إن غرامى بديستوفسكى يتركز أساساً فى شخصياته المزدوجة ، الشخصية شيطان وقديس فى نفس الوقت» (٢)

هل الشيطان مثل شيطانتنا «ذات الجدائل الذهبية» الصغيرة الجميلة المركبة من جسم رجل ضخم ، ووجه أنثى شهية وصدر فخم لإمرأة ناضجة ، ليس لفتاة مراهقة لها صدر كحبات الليمون كفتيات التعبيرى «مونش» ، أنها إمرأة ناضجة تظهر عليك بثقلها وتنام بصدرها على العالم فتقتله بالغواية ، لماذا تبتسم ؟ هل هى دعوة للسفر / دعوة للغواية ، على أن الشيطان يغوى ويخرج من الجنة ، أم إنها تمثل الأنوثة الأبدية كما قال عنها يونج "anim" وهو لفظ أطلقه على ذلك الجانب الداخلى من الشخصية المرتبط باللاشعور ؟

– لكل كائن أدمى سمات ذكورية وأخرى أنثوية في وقت واحد سواء كان ذلك فى الناحية البدنية أو النفسية «الاثداء فى الذكر – البظر أو بقايا عضو التذكير لدى الأنثى» أى شخص تغلب عليه سمات الذكورة

فـإن جانب الأنثى فـيـه يكون كـامنا مـغلوباً على أمـره ولكن الجـانب الأنثوى المغلوب فى طبيعـة الذكر يظهر فـى أحلامه على هيئة أنثى . يقول يونج «إن مشاعر الرجل إذا جاز لنا هذا القول ليست فى حقيـقتها إلا مشاعر إمرأة وهى تظهر على هذا الوضع فى الأحلام ، و«الأنيموس» ليس هو المظهـر الأنثوى للرجل الفـرد أو المظهـر الذكورى للمـرأة ولـكنه الجانب الأنثـوى الأبدى ، وهو أقدم بكثير من صنوه لدى الفرد ولذا هو مظهـر عـتيق ، فـالأنـيـمـوس / الانيـمـا صـور وهيـئـات تظهـر دومـا فى الأسـاطير إذ هى "أنماط عـتيقة طبيعية / صـور أصليـة فى اللاشعـور ، وعنهـا نشـأت أرباب الأسـاطير ورباتها وهى تحـيـا فى عـالم مـختلف عن عـالمنا فى الأسـاطير القديمة "هلين طروادة - فـينوس العـصـور الوسطى" ، هى تمثل المرأة المبـرأة من الدنس - المرأة المثـاليـة ، هى تمثل أنوثـة أبدية مـوجودة فى حتحور البقرة الأم الرحوم ، وإيزيس المرضعـة ابنها حور ، وحتشبسوت ، ومريم العذراء ، وفاطمة الزهراء .

- «ذات الجدائل الذهبـيـة» تعـمل كـأنوثة أبدية ثائرة على الأنوثة الراضيـة .. هى إمرأة تحمل فى داخلهـا مسـتـوى ذكورى ، شكلهـا يعطى شكل أم أو إمرأة ترضع أطفالها بصدرها السـخى . محمود سعيد يقول عنهـا « هذه صـورة كنت أرسـمـهـا وأنا فى حـالة هيـجـان شـديد ولم أكن أعمل إلا فيها طول الوقت» (٣) هل حالة محمود سعيد الجنسية ترتبط بهؤلاء النسوة الشـعـبيـات اللواتى يرسـمهن ؟ نماذجه الشهية ليس فيـهن من تهدّل صدرها ، مـحـمـود سعـيـد يرسم نسـاء طبقـتـه الارسـتـقـراطيـة عـاديات ، أو فى حالة براءة مميزة فى لوحات «نادية» ابنته ، لكن نماذجه التى يشـتـهـيـهـا فى الأسـاس هن اللواتى لهن أجـسـام اسطوانيـة قـوية

مدملكة ، تشع حرارة ، تشع شهوة ، لهن صدور بارزة وعيون تقول وشفاه مكتنزة ، جدنا كان يرسم هذه النماذج بشهوة من يريد أن يخرج من جفاف الشريحة التى يمثلها ويخرج من جو «العمل القضائى» الذى يفرض على صاحبه الحرص الشديد ، إنها شهوة مرتبطة بحالة صوفية ، شهوة يقابلها الأشخاص فى حالة تدين ، مثلا لوحات الصور الشخصية ، الرسول ، الصلاة ، الذكر ، لوحة المتعطل ولوحة الصلاة الثانية . هل كان محمود سعيد يتعامل مع الجسد الذى يشتهيه ويعريه بصورة غير ما هى عليه فى الواقع ؟ هى شخصيات مسحورة بيده يلعب بها ويشكلها كما يشاء .

الـذهب

في اللغـة : ذهب ذهبا رأى الذهب فـدهش وبرق بصـره من عظـمـه في عينيه فلم يطرف ، جعله ذاهبا ، موهه بالذهب ، ذهب فلان ، تم حسنه وجماله .

الأصفـر مكان الذهب ، اللون الأصفـر والبرتقـالي والأحمـر وكل هذا مقابل درجة خفيفة من الأزرق ، كل المجموعـة اللونيـة تؤدى لناحية الذهب هذا السحر العظيم ؛ دم الملوك ، لون النار ورمز الشيطان ، وإن كـانت مكونـات العـالـم «التـراب والماء والهـواء والنار» فـالنار هي ذهبنا الأصفر ، شمسنا الذهبيـة ، النار / الرغبـة / الشيطان الذى تمرد على الذات الإلهية .

النار تتـغلب على الماء الأزرق وتحـتـويـه ، النار تحـتـوى البـرودة لون الزمـرد والماء ، الذهب لا يصـدأ ولايفنى ، ولد مـن النار ، يجـدد نشـاط الجنس البـشـرى ويهب مـالكه الحيـاة الطويلة والولـد الكثيـر ، الذهب هو لون النار والضوء والخلود ، هو الكل في واحد ، الشمس هي التي وهبت الذهب صفـرته البـارقـة فهى النار التي تهب الكون حيـاته ، إله الشمس رع هو خالق الملوك الأول يهبـهم الحياة والقـوة . . الخلود الذى يجرى في عروقهم ماء رع وذلك الماء هو ذهب الآلهة .

الذهب هو الأم الـكبرى «البـقـرة حتـحور» والذهب هـو المادة المقدسـة التي تجسـد الشـمس الخالدة التي تمنح الحيـاة حتى أن الملوك يرمـزون في مـقابرهم إلى إله الشـمس بـهيـئـة طائر مـالك الحـزين «فـينـكس» والناس يقـولون في المثـل الشـعـبي : «الذهب حطب مـغـاسل» ، والشـعـبـيـون

يعالجون الصرع بمسمار من الذهب ؛ المصروع يتم كيه فى رأسه من الخلف ، وتقول العدودة عن الذهب :

حطى سلبى* تحت ساس الحيط
خليه يصدى زى ما أنا صديت
حطى سلبى تحت ساس الفرن
ليلبسه واحد طويل العمر .

– الذهب هو المعادل المجازى للباروك ، المجال الباروكى هو مجال الوفرة المفرطة والتبديد ، اللغة الباروكية تستمتع أيضاً بالإفراط وبالفقدان الجزئى لموضوعها أو بالأحرى بالبحث المحبط بحكم تعريف الموضوع الجزئى (٤) : يعرف فرويد «الموضوع الجزئى» أنه جزء من مراحل التنظيم اللبيدى المكون من المناطق الشهوية الثلاثة ، الفم والشرج والقضيب ، والشرج هى المرحلة الثانية من مراحل نمو الوظيفة الجنسية ، والمرحلة الثالثة وهى المرحلة الشرجية السادية المتقدمة «حب جزئى وإدماج للموضوع » وهى المرحلة التى تتميز بحصول الطفل على اللذة عن طريق التبرز وتظهر فيها بوضوح ميول الطفل إلى العدوانية .

والأحلام ذات المنبه المعوى تلقى الضوء بطريقة مماثلة على الرمزية المتضمنة فيها ، ثم هى فى الوقت ذاته تؤكد العلاقة بين الذهب والغائط وهى علاقة تدعمها كذلك شواهد وفيرة فى علم المجتمعات الإنسانية . (٥)

– موضوع الباروك يمكن تحديده بأنه ذلك الجزء الذى يسميه فرويد باسم الموضوع الجزئي : ثدى الأم / الغائط ، ومعادله المجازى / الذهب ، المادة المقومة ؛ المرتكز الرمزى لكل ما هو باروكى .

---

* سلبى : بكسر السين أى ذهبى وحاجياتى .

كان مقدرا للباروك منذ مولده الغموض والتعدد السيمانطيقى فقد كان يعنى اللؤلؤة الكبيرة غير المنتظمة ، والصخر ، وما هو ملتو والكثافة المتراكمة للحجر وربما كان يعنى النمو والحوصلة وما ينتشر حرا وحجريا في الوقت نفسه ، والورمى وما يمتلئ بالنتوءات ، وربما كان أيضاً يعادل الغرابة المذهلة التى تصدم ، أو غير المألوف والبذخ والذوق الفاسد ، وتتنوع مفاهيم هذه الكلمة بين عقدة جيولوجية وتكوين وحْلى من الطين ، وهذا الانتشار بلا ضابط للدلالات .(٦) .

فن الباروك ظهر وصدم العين صدما بكل معنى الكلمة : الظل الخلاسى لتدرج الألوان من أجل تبنى الدقة المسرحية ، تبنى الشئ المباغت الذى يتحدد من خلال الغبش ويبعد عن السمو الرمزى المتجسد للقديسين بفضائلهم ، من أجل تبنى بلاغة ما هو محدد وما هو بديهى ، هذه البلاغة التي تظهر فيها أقدام المتسولين والأسماك وصور الفلاحات العذروات والأيدى الخشنة، الباروك يبحث عن الأصالة وعن البدائية وعن العرى ، وهو أيضاً قبل كل شئ وكما هو معروف حرية وثقة فى طبيعة يفضّل أن تكون مختلطة ، إنه الباروك بوصفه انغماسا فى وحدة الوجود : إن «بان» إله الطبيعة ، يسود كل عمل باروكى أصيل (٧) «بان إله الطبيعة له قرون وحوافر مثل الشيطان .

المجال الباروكى هو مجال الوفرة المفرطة والتبديد وعلى عكس لغة التواصل الاقتصادية المتقشفة التي تتلخص وظيفتها فى أن تخدم معلومة ما ، الباروك كلمة ذات أصل اشتقاقى من كلمة برتغالية تعنى

لؤلؤة خشنة من النوع الذى استخدم فى صناعة المجوهرات الفاخرة فى هذه الفترة ، فكلمة باروك بنغمها الأجش القاتم تشير إشارة حسنة إلي الأشكال الثقيلة المنتفخة التى لا بد من حشها على الحركة لكى تنتج تأثيرها (٨) .

الباروك باعتباره «حركة تحولت إلى كتلة» (٩) هو الاتجاه إلى الخيال الذى هو إنكار للحقيقة وتناقض مع كل قوانينها ومنطق وجودها .

الأسلوب الباروكى يعرض حالات روحية أو تكهنات نفسية ، لكنه ما زال يتعلق بحبه لاستغلال المادة ، إنه فن نفسى فى هدفه ولكنه مادى فى وسائله ، أصبح فى يوم ما الأسلوب السائد وسمح للروح الإنسانية المتحررة من قيود الكلاسيكية أن تمرح فى خيالات ساحرة لا نهائية .

هل كان محمود سعيد يحمل هذه الصفات الباروكيه ثم قهرها وتخلى عنها؟ ولماذا توقف محمود سعيد عن رسم هذه الموضوعات بعد أن كتب رمسيس يونان عنها ثلاث مقالات نشرها في الأهرام ١٩٦٤/٤/١٧ وفى المجلة يناير ١٩٦٣ ومجلة المجلة مايو ١٩٦٤ ؟

كتب رمسيس يونان : «إن محمود سعيد نبذ التيار الهليني في الفن الأوربى بعامة ، ونبذ جميع التيارات الفنية التى ظهرت فى أوروبا بعد عصر النهضة : الباروك والركوكو ، والرومانتيكية والواقعية والتأثيرية وما بعد التأثيرية . استخدم أسلوب التصوير الثلاثى الأبعاد بما يتضمنه من ظلال وأنوار وأبعاد ودرجات ألوان وأخذ عن عصر النهضة بعض القواعد الأساسية فى هندسة اللوحة ولكنه استخدم هذه الهندسة استخداماً خاصاً ، فلم يجعل منها مجرد وسيلة مستترة للإيحاء بالتوازن والإنسجام وإنما جعلها نظاما صريحاً صارما يفرض على اللوحة فرضاً كأنه حكم القانون أو حكم القدر فيذكرنا بهندسة الفن الفرعونى أو بالأحرى السومرى» (١٠) وتحدث رمسيس يونان فى مقالة أخرى عن الصورة الأسطورية عند محمود سعيد ، لا نعرف ما الذى أزعج محمود سعيد منها فقال «كتب رمسيس يونان مقالا نقديا بعد ما رسمت ذات الجدائل الذهبية أثر فى بحيث أنى امتنعت تماماً عن أن أرسم هذا الطراز من الرسم بعد ذلك» (١١) .

رمسيس يونان يقول «إن فن محمود سعيد يسود فيه المفهوم الزخرفى للفن والنظام الكلاسيكى ، من حيث مضمونهما الاستاتيكى ،

فإننا نشعر مع ذلك بنوع غريب من السحر ينبعث من العديد من هذه اللوحات ، ويتعذر علينا تفسيره بالاستناد إلى هذا المفهوم أو هذا النظام فمن أين ينبع هذا السحر المحير الغريب؟ » (١٢)

رأينا هنا أن هذا السحر ينبعث من رؤية باروكية جديدة تختلف عن مفهوم الباروك الذى ذكره رمسيس يونان عندما تحدث عن لوحات محمود سعيد فقال : «لا نكاد نعثر قط فى لوحاته على الشكل الحلزونى مثلا ، هذا الشكل الذى شاع استعماله منذ عصر الباروك حتى العصر الرومانتيكى» (١٣)

الباروك الجديد الذى تم تفنيده من جهة كتاب ونقاد أمريكا اللاتينية لاكتشاف القانون الذى يحرك عوالمهم ليس عالما أسطورياً ولا عالما سيرياليا ، إنما هو سحر خاص بالباروك ، لأن الواقع سحرى وغريب ، لأنه واقع يختلف عن الواقع الفعلى لكنه مواز له وأعتقد أنه يتناسب مع حالة محمود سعيد حتى لو لم نعثر على الشكل الحلزونى فى أعماله ، والباروك كما واضح سلفا ، يظهر فى أعمال محمود سعيد بقوة . مع أن رمسيس يونان حدد أنه «ليس من دأب فناننا تصوير الأساطير فإننا لا نعرف له فى هذا الباب غير لوحة واحدة قديمة بعنوان «القديس يوحنا والتنين» ١٩٢٧ ، كما أنه لم يسع قط إلى تصوير حكايات ألف ليلة وليلة مثلا أو الزير سالم وأبو زيد الهلالى أو الشاطر حسن أو جحا أو أم الشعور أو ست الحسن والجمال أو نحو ذلك من الشخصيات التى تحفل بها حكاياتنا الشعبية ولكننا نشعر على نحو ما بأن العديد من المخلوقات الغريبة التى تطالعنا في لوحات محمود سعيد هى من جنس هذه الشخصيات» (١٤) وهو ما سماه رمسيس يونان التصور الأسطورى فى لوحات محمود سعيد .

لكن محمود سعيد لم يصور شخصيات أسطورية - كما ذكر يونان من قبل - إنما صور واقع سحرى وخاص أو هو باروك خاص استطاع أن يمسك بقانونه واستمر بشكل خفى فى أعمال أجيال أخرى أتت بعده ، وكذلك الجزار لم يرسم شخصيات شعبية أو حكايات شعبية وإنما هو قدم واقعاً مرئياً بشكل سحرى ، كما رآه وفسره ولم يدخل في مناطق فلكلورية ، لذا الدين والسحر هما المسيطران على توجه الاثنين .

لكن كيف نؤكد ذلك ؟ كلود ليفى ستراوش فرق بين الدين والسحر فى التفكير البدائى فقال : « الدين يتكون من أنسنة القوانين الطبيعية والسحر أضفاء الطابع الطبيعى على الأفعال الإنسانية . أما الاسطورة فهى دراسة الدين البدائي أو شكل من أشكاله الأولى عندما كان حقيقة معاشة ، وهى اعتقاد الإنسان فى عالم ما وراء الطبيعة» ، ويرى علماء الأساطير أن الطقوس قد سبقت نشأة الأسطورة التى تعد عندهم تفسيراً تمثيلياً للطقوس . الأسطورة كما يقول مالينوفسكى: « تقوم فى الثقافة البدائية بوظيفة لا غناء عنها فهى تعبر عن العقيدة وتذكيها وتقننها وتصون الأخلاق وتدعمها وتبرهن على كفاءة الطقوس وتضم قواعد عملية لهداية الإنسان» ، الأسطورة تحكى بواسطة أعمال كائنات خارقة وهى بهذا المعنى قصة «وجود ما» ، هى تروى كيف نشأ هذا الشئ أو ذاك ، ولم يعد من الصعب تمييز الأسطورة من غيرها لأنها تتركز حول الواقع وإن كان تصوراً خارقاً ، وتقترن دائماً بالطقوس التى تمثلها . هى عند الانسان البدائى عقيدة لها طقوسها فإذا ما تعرض المجتمع الذى تتفاعل معه الأسطورة لعوامل التغيير تطورت الأسطورة بتطوره ، وقد تتبدد تحت وطأة عناصر ثقافية أقوى فتنفرط عقدتها وتنحدر إلى سفح

الكيان الاجتماعى أو ترسب فى اللاشعور وتظل على الحالين ثانوية أو ضربا من السحر أو ممارسة غير معقولة أو شعيرة اجتماعية وكثيرا ما تتحول إلي محاور رئيسية تعاد صياغتها فى حكايات شعبية» (١٧)

فإذا كانت الأسطورة بهذا المعنى يتضح لنا أن محمود سعيد ليس صانع أساطير لكن لوحاته بها خط رفيع يفصل بين الأسطورة والسحر الذى يقوم به هذا الفنان ، فى تيار أشبه بنهر يتوقف فى محطات ويستمر فى سيره .

- محمود سعيد يعمل بمكانيزم خاص به يتفق مع الباروك بالمفاهيم التى حددها نقاد وفنانو وأدباء أمريكا اللاتينية وليس بمفهوم فؤاد كامل ورمسيس يونان اللذين فسرا فن محمود سعيد بمفهوم يتناسب مع تيار فنى يمتلكان أدواته .

إن كان وراءنا تلال من التراث لم نستطع أن نصل منها إلى أساس نظرى نعتمد عليه أو حتى يكون ظاهرة فى أعمال الفنانين ويتم الكشف عنه فما ذكرته مجرد محاولة للإمساك بخيط رفيع من تراث حركة عمرها يقترب من ١٠٠ عام ومئات من الفنانين والأعمال .

اللون

كأن محمود سعيد صبها من اللون الخالص ثم وضعها على القماش لتشع وتلمع كسمكة خارجة من البحر ؛ بحر الذهب الذى سقطت فيه ، منحوتة من الجرانيت الوردى الساخن ، صدرها السخى كحبتى رمان بلون الدم أو كبرتقاليتين فى عز القطف يختفيان ويظهران ، وهى عارية من أى زينة تتزين بها إمرأة ، عارية إلا من خيط رفيع من القماش يحمى صدرها من العيون ، هى أمامك تشيح برأسها قليلاً كأنها تبص بعيداً لكنها تبص عليك وتقتلك .

اللون لون الذهب الأصفر يمتد تأثيره إلى البرتقالى وهو من الأحمر والأصفر ويقابلهم فى جدول الألوان الأزرق القاتم ، إذن اللوحة مكونة من درجتين من الأحمر والأزرق والأصفر (الألوان الأساسية) ، لكن الدرجة الغالبة هى الأصفر بتواجده فى كل منطقة فى اللوحة وطغيان وجوده الذى حول الشخصية إلى شخصية تبث ضوءا يشع منها إلى الخارج ، «ذات الجدائل» محشورة فى المساحة ولم تترك فراغاً جانبياً كأنها تخرج وتتجه ناحيتك وأنت واقف أمامها ، اللون البرتقالى فى الأصل هو الأحمر، يقترب من العين بإضافة اللون الأصفر ، أما اللون البنفسجى هو اللون الأحمر غير أنه يبعد عن العين بمزجه باللون الأزرق ولأن البنفسجى لون أحمر مبرد فإنه بذلك يكون أقرب إلى الحزن .

اللون البرتقالى أو الأصفر حار والحار هو الدم ، البرتقالى رمز النار والفخر والطموح والذاتية والحب والسعادة ، الأصفر رمز الشمس والضوء

والحدس والهواء والسيطرة ، البنفسجى رمز الماء / الحنين / الذاكرة والتذكر والطاقة الروحية والتحرر من الجنون وهو لون مساحته قليلة فى اللوحة .

الخلفية

ذات الجدائل الذهبية وراءها منظر ، ولكن كيف يستطيع الرسام أن يتخيل منظراً طبيعياً ويضعه خلف شخصياته بعد أن انسحب الإنسان من العالم وفقد علاقته بالطبيعة ودمرها تقريباً وأصبحت روحه محملة بالحزن والأسى ، لا شئ خلف ذات الجدائل إلا القتامة وأحيانا يختلط الجسم بالخلفية ، ضياع الفرد فى الخلفية يعنى ضياع عالمه وضياع خصوصيته فى عالم لا يرحمه ولا يريد أن يفك أسره .

الخلفية القاتمة التى صنعها محمود سعيد تقول كل هذا ، تعطى لوحة دلالات متعددة ، محمود سعيد جعل العالم - خلف «ذات الجدائل» - جميلاً كأنه وطن وكأنها تملك هذا العالم .

الضوء

الضوء يأتى من الجانب الأيسر لـ «ذات الجدائل» يضيئ كل الذراع الأيسر وينطفئ جانبها الأيمن وتضاء الجبهة والأنف والعيون والوجنات والشفاه الغليظة ، وطرف الشراع العلوى ، ومعظم المنظر الخلفى مضاء لكنها إضاءة خفيفة .

البناء

هو يبنيها كمن يبنى بيتا من الطوب النيئى ، كأنه يضع أساس بيت ويعلو به طابقاً فوق طابق حتى تتكتل الألوان ، إنه لا يكتفى بإبراز الشكل بالضوء والظل بل بالكتلة ، كتل من الألوان ، يضع عليها الرتوش واللمسات الأخيرة التى تلسع الجبين والشعر والصدر والعيون والأنف والأكتاف .

المكان

البحر ما علاقته بها ؟ هل هى تحرس المدينة التى بها بحر ؟ هل هى تميمة المدينة ، حجمها كالتماثيل الإغريقية كأنها ملكة مع أن الثوب الذى تلبسه زى سيدات الفترة التى كان يعيشها محمود سعيد ، ثوب بدون أكمام عليه وردة من القماش مخيطة به . والوشم فى ذراعها هو توقيع الرجل محمود سعيد ، هل يريد أن يوشمها باسمه ؟ التوقيع كأنه كتابات على تمثال فرعونى أو وشم على ذراع بحار .

التكوين

المساحة ليس بها إلا شخصية واحدة أساسية تخدمها بقية العناصر من البحر والمنظر الخلفى والسماء والمركب ، شخصية تملأ المساحة كلها وتسيطر على الفراغ وتتحرك فى مساحة الشكل (+) ونقطة التحرك فى الرقبة فى المثلث المضاء ، وتعطى أيضاً الشكل (×) لو اعتبرنا الأنف مركزاً للجزء العلوى ، تعطى هى الشكل الهرمى الذى يبدأ من طرف الشعر حتى نهاية الذراعين فى كتلة متماسكة قوية مسيطرة ومستقرة كمعناها الذى تريده .

- الشكل رقم (١) :

المساحة تنقسم فى المنتصف تماماً فى خط الكتف ، النصف الأول ويمثل مستطيل يأخذ ثلث اللوحة الأوسط يقطعه مستطيل رفيع يمثل المبانى والقارب وهو أقل الحجوم لكنه يحمل التفاصيل الكثيرة فى الوجه والتفاصيل والبروزات والحجوم ، والنصف الفوقى يحمله كتلة النصف الأسفل ويرتكز عليها تماماً بدون أى فراغ جانبى يكسر مساحة

المستطيل السفلى القريب من المربع ، كتلة تحمل كل التفاصيل من بيوت وعمائر ووجه بكل تفاصيله ، كل هذا تحمله الكتلة السفلية .

- الشكل رقم (٢) :

أنها مقوسة كلها تعتمد علي الأقواس الصغيرة والقوية والناعمة والرفيعة كالحاجب ، والسميكة كحمالات الثوب وخصلات الشعر كلها تتقوس ، حتى الخلفية ببيوتها وعمائرها وقاربها وتميع ظلالها .

القوس الرئيسى هو الملتف حول الرأس وأيضاً القوس الذى يمثل الأكتاف مع كبر حجمها وثقلها يقابلها أقواس صغيرة فى الحاجبان والعيون والأنف والفم والثوب والوردة المشبوكة بالثوب كلها أقواس تتقابل وتتضاد وتعطى إحساساً أن القوس أكثر جمالاً من الخط المباشر ويتأكد هذا فى حالة المرأة ذات الأنوثة الخالصة ، تتأكد بالتقويس الذى يعطى دلالات أكبر على أنوثتها وقدرتها على الإثارة الجنسية ، لكنها أقواس متساوية وقصيرة ومبتورة ولا تصعد ولا تنزل بحدة ، هى أقواس متناغمة تعطى إحساساً بأنها ساكنة تماماً ليس هناك حركة قوية تنّفر لكنها تعطى المعنى الخاص بثقل الجسد وسكونيته وقوته البدنية .

- الشكل رقم (٣) :

الأسهم توضح إلى أين يتجه الثقل ، سهمان ثقيلان فى الذراعين وسهمان فى الضفائر وسهم فى الرقبة يقابلها أقواس صغيرة وباهتة هما حمالات الثوب والمأذنتان ويوجد سهمان فى أطراف الرأس وحلية الثوب ، وهما قوسان متضادان يضبطان التوازن فى المساحة ، من هنا فإن الأسهم كلها تتواجد بقوة لتأكد على رسوخ الكتلة وقوتها الشبيهة برسوخ تماثيل فرعونية قديمة كأنه تمثال يتحرك ناحيتك ويغويك .

- **الشكل رقم (٤) :**

اللوحة مستطيل يقطعه مستطيل يمثل الرأس والصدر والثوب ، مستطيل يقطع المستطيل ويحول اللوحة إلى ثلاث قطع مستطيلة متساوية تقريباً ، ومستطيل رفيع يقطع المستطيل الرأسى ويمثل الخلفية مع مراعاة أن المستطيل الأوسط مضاء أقوى من بقية الشكل كأنه خارج عن الآخرين الواقعين تقريباً فى العتمة ويعطى هذا الإحساس بالحركة للخارج مع الثبات الذى تعطيه اللوحة للرائى .

- **الشكل رقم (٥) :**

المثلث هو الهرم الراقد بهدوء داخل اللوحة الذى يبدأ من منتصف اللوحة العلوى حتى السفلى ويظهر ثقل المثلث وكتلته لو تم تسويده بالكامل ، وبالمقابل تظهر مثلثات صغيرة تتجه لأسفل منها مثلث الوجه ، مثلث الرقبة ، مثلث الصدر ، مثلث يبدأ من آخر العيون إلى الذقن وكلها مثلثات تعطى الإحساس الأنثوى الذى يتشابه مع العضو الأنثوى .

المراجع :

١ - تودورف : الأدب العجائبى - دار شرقيات .

٢ - د . مصطفى سويف : دراسات نفسية فى الفن - مطبوعات القاهرة - ١٩٨٣ - ص ١٠٨ .

٣ - نفس المرجع السابق - ص ١٠١ .

٤ - أدب أمريكا اللاتينية : القسم الأول - ترجمة أحمد حسان عبد الواحد - عالم المعرفة - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأدب - الكويت - العدد ١١٦

٥ - سجموند فرويد : ثلاث رسائل فى نظرية الجنس - دار الشروق - ١٩٨٩

٦ - أدب أمريكا اللاتينية : القسم الأول - ترجمة أحمد حسان عبد الواحد - عالم المعرفة - المجلس الوطنى للثقافة والفنون - الكويت - العدد ١١٦

٧ - نفس المرجع السابق .

٨ - نفس المرجع السابق .

٩ - نفس المرجع السابق .

١٠ - رمسيس يونان : دراسات فى الفن - الهيئة العامة للكتاب .

١١ - د . مصطفى سويف : دراسات نفسية فى الفن - مطبوعات القاهرة - ١٩٨٣

١٢ - رمسيس يونان : دراسات فى الفن - الهيئة العامة للكتاب .
١٣ - نفس المرجع السابق .
١٤ - نفس المرجع السابق .
١٥ - أدب أمريكا اللاتينية : القسم الأول - ترجمة أحمد حسان عبد الواحد - عالم المعرفة - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداب - الكويت - العدد ١١٦
١٦ - نفس المرجع السابق .
١٧ - د . عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - مكتبة الدراسات الشعبية - ١٩٩٧

عـــــودة الـكـائـن : ٢ × ١

راغب عياد ... صبـرى منصور

لما كنا صغارا كنا نرمي السنّة الصغيرة التى انخلعت من أسناننا فى عين الشمس ، ونقول لها أن تأخذ "سنة" الجاموسة وتعطينا "سنة الغزال" ، ولا يزال الأطفال يرمون أسنانهم فى عين الشمس ولما كبرنا سقطت أسناننا ولم ترجع مرة أخرى . والقمر حين يحدث له كسوف ، نخرج فى الحارات وندق على علب الصفيح ونتوجه لبنات الحور كى يتركن القمر لأنه مخنوق ، ولذا يظل الأطفال يدقون على الطبل طويلاً حتى يفك القمر نفسه من أزمته ويظهر لنا صافيا فنتتبعه ونمشى ونحس أنه يمشى معنا ؛ نقف فيقف . وكنا نستغرب من أننا نمشى جماعة ثم نقف فيقف القمر ، أحدنا يمشى ويترك الباقين ويجد القمر يمشى معه ولا يتركه ، أما الواقفون فالقمر واقف معهم . كنا لا نعرف كيف يحدث هذا ؟ الشمس والقمر يمثلان عوالم طفولتنا ويكونان علاقتنا بالطبيعة وفهم الكون منذ طفولة البشرية ، لا طفولتنا فقط .

كم ضللتنا الشمس بنارها والقمر بنوره الخافت الجميل ، كم عشنا ونعيش حراراتها وبرودته ، نارها ونوره ، قوتها وضعفه ، نسعى فى ضوئها ، نحكى ونتسامر على ضوئه فكيف يشدنا الاثنان ويحركان أيامنا ويكررانها ، ونكبر وهما لا يتغيران أبداً . حتى أجدادنا المصريون القدامى اعتبروا الشمس والقمر أساسا لمنظومتهم الدينية ، وإن تغيرت صفاتهما وأشكالهما ورموزهما لكن بعض الأشكال تتناسب مع موضوعنا فالقدماء اعتبروا «رع» هو الشمس نفسها ، وعبدوها من أقدم العصور ، و«رع» الرئيس لمجموعة الآلهة الرسمية ، حتى إخناتون الذى عبد «أتون» أى قرص الشمس ورحلته اليومية ، جعل أساطير وقصصاً كثيرة تنسج حولها ، فكانت الشمس دائماً لها دور فى حياة

المصرى القديم والحديث ، أما القمر فهو الإله «تحوت» المتخذ طائر أبى قردان رمزا له ، وقد سيطر على كل ما يتعلق بالثقافة الذهنية ، اختراع الكتابة وفصل اللغات ، وبالتالى تسجيل الأحداث التاريخية والقوانين وكان «تحوت» حامى الكتبة والمسيطر على الحروف أى كان يحسب الزمن والسنوات والتقويم وأشرف على تقسيم الزمن ، لذا كان مرتبطاً بالزراعة (١) .

كانت الشمس لها صورة أخرى على هيئة الصقر ، كإله له رأس الصقر «حورس» الذى يعنى اسمه «البعيد» لأن أله الشمس بعيد عن الآلهة ، وأن «حورس» هو حاكم السماء وله عينان متوهجتان إحداهما الشمس والأخرى القمر ، من هنا حورس ينظر لنا بعينين أحداهما الشمس والأخرى القمر .

والعين / القمر تصغر رويدا رويدا ثم لاتلبث أن تنمو بشكل عجيب حتى تكتمل . ولايمكن للخيال أن يفهم الظاهرة إلا بأن هناك إلها شريراً يعتدى على هذه العين فيجرحها ثم يسارع إله طيب آخر بإعادتها مرة أخرى ، فكان الأله «تحوت» الطيب على شكل الطائر «أبيس» الذى أصبح بعد ذلك نفسه إله القمر (٢) . عين حورس هذه كما أسموها «الصحيحة» لعبت دوراً مهما فى معتقدات المصريين وتطورت وأصبحت رمزا مقدساً استعمله المصرى كتميمة وملأت نماذجها متاحف العالم وهى العين المشهورة المعروفة .

حياة المصريين المتكررة والمعادة ، جعلتهم يرون الشمس تشرق وتغيب ، فأقاموا معابدهم الجنائزية فى الغرب حيث تغيب الشمس ، وجعلوا حياتهم فى الشرق حيث تشرق . احترموا الجسد فى حالة الموت وكفنوه

وحفظوه بكل دقة وحافظوا عليه وقدموا له الطعام والشراب والحماية والخدم وكل ما يحتاجه . وفى شروق الشمس عرفوا الحياة وأهلكوا أجسامهم فى العمل والكد والرقص والتعب ورائحة الحياة الواقعية . لكنهم حلموا بحياة أبدية خالدة فإهتموا بالجسد فى حالة الموت ، ولم يهتموا به فى الحياة ، أضاعوه وبددوه فى العمل والحركة ، وأيضاً فى الغناء والفرح والعبادة ، ومن هنا فإهتمامهم بالموتى الذين يغيبون مع غروب الشمس ، يغيبون بعيداً مقدرين وغامضين ومنتظرين ليوم الحساب ، كل هذه الأشياء دونوها فى كتاب الموتى . من هنا كانت الشمس حاضرة فى الحياة والموت ، الشرق والغرب ، البداية والنهاية ، الجسد والروح ، الفرحة والغموض ، الحضور والغياب " لأن كل الغائبين حاضرون ، إلا أن حضورهم يتم عبر بُدائل ، غير أن هذه البدائل سرعان ما تحجب أصولها ليصبح الفرع أصلا والنسخة نموذجاً : فالقمر يطمس الشمس ويحتل مرتبتها ويصيرها ظلاله فالشمس تتوارى لتمنح ضياءها للأقمار الدائرة فى فلكها ، بيد أن الليل لا يدوم ، ولا بد أن تطلع عين الشمس التى ترى كل شئ كعالم لا يخضع للزمان الخطى ؛ عالم التكرار والعود الأبدى ، فالشمس ما إن تظهر فيه حتى تغرب وتغيب لكنها تظل حاضرة فى نظيرها الذى أعارته ضياءها " (٣) .

يقول الروائى ميلان كونديرا فى روايته «كائن لا تحتمل خفته» بأن نيتشه يرى أن العود الأبدى هو الحمل الأكثر ثقلا . ويكمل بقية رأيه فى أنه «إذا كان العود الأبدى هو الحمل الأثقل ، يمكن لحيواتنا عندئذ أن تظهر على هذه القماشة الخلفية بكل خفتها الرائعة . وشئ واحد أكيد : النقيضان : الثقيل والخفيف هما الأكثر غموضاً والتباسا بين كل المتناقضات » (٤) .

كائنات راغب عياد وصبرى منصور تمثل الخفة والثقل ، خفة الكائن تحت ضغط الحياة وثقله فى عالم ضبابى ، وإذا كانت كائناتهم تلعب على السطح ، فإنها تتحرك فى نص كتابى متوقف فيه الزمن ولكنه يستعاد ، نص يتم استنساخه من نسخ أخرى . وإذا كان السرد حركة والوصف يساوى صفرا أى يساوى السكون فراغب وصبرى يعملان على أن يحركا الساكن ، فلا راغب حقّق ذلك ولا منصور . الكائنات عند راغب تتحرك لكنها ساكنة فى حركتها مثل الجداريات المصرية كأنها مرسومة على الحائط ، لكنها عند منصور تتحرك كأنها ميتة مكفنة ، لابد وأن حركة الموتى وهم مكفنون مختلفة عنها وهم أحياء .

أذن النص بصريا يشكل زمنا متوقفا وثابتا لكنه زمن مستعاد يمكن إرجاعه بالرجوع إلى العمل مرة أخرى من خلال إعادة صياغة للعالم ، وأيًّن كان العالم فالمساحة تسيطر وتُدخل الفاعل فى قانونها الذى يعتبر المساحة سكوناً وعندما يبدأ الفاعل / الفنان فى الحركة والعمل والجهد يبدأ السكون ثانية ، ففى السكون تظل حركة الصورة مرتبطة بالرائى الذى يحدد علاقته بها وبحركتها فقط ؛ إن ابتعد سوف يسقط العمل فى الصمت وتظل حركته بداخله ، تتوالد وتظل دائما إلى أن تذوب فى ذاتها .

المُتنيّح راغب عياد يشبه شخوصه فى آخر العمر ، فى نحافتهم وضعفهم ووهنهم . القبطى القديس الكهل الشبيه بالناسكين ، فيه رائحة الجدود التى نحبها ، فى خطوطه بساطة خطوط الرهبان على أيقوناتهم ورقة أرواحهم المعذبة بنار الوحدة .

الحكاية الشعبية

رسوم «راغب عياد» كالحكاية الشعبية التى تحكى حادثة أو أمراً من الأمور له مغزى خاص بحيث تحملنا على الاعتقاد بأن ما تحكى عنه إنما هو واقع نعيشه ، لذلك فهى تركز على الحادث أكثر من تركيزها على الأشخاص . بطل الحكاية الشعبية بطل واقعى يعيش حياة واقعية ولا يغيب عنه فى الوقت نفسه الإحساس بالعوالم المجهولة التى تحيط به ، فإذا قام بمغامرة إلى هذه العوالم المجهولة فإنما تدفعه المعرفة وحدها لخوض هذه المغامرات . وما يلبث أن يرتد إلى عالمه الواقعى مدركا أنه ينتمى إلى هذا العالم المعلوم ، من هنا فالحكاية الشعبية ذات بعدين وتميل إلى العمق الواقعى ، فهى تصور بطريقة واقعية شخوصاً واقعيين لا ينقصهم العمق الجسدى أو الروحى ، كما أنها تعيش فى الزمن ، فهى تعيش الحياة الحاضرة بما فيها من أحداث وتعيش الماضى الذى عاشه أجدادها ، لذلك لا تنحو منحى تجريدى .

شخوص الحكاية الشعبية تنمو من الثورة العارمة فى نفس الإنسان ومن إحساسه بالقوة الآسرة التى تربطه بمن حوله وبما حوله .. بالزمان والمكان وبالحوادث التى يعيشها ، ومن خلال ذلك تتحرك فى واقع قاتم ليس فى وسعها أن تنفصل عنه ، وتعبر الحكاية الشعبية عن رغبة

إنسانية تحققها فى النهاية ولكنها تهدف إلى تحقيق رغبة جزئية وهى تفعل ذلك فى الجـو الواقعى القاتم المحزن ، من هنا فالحكاية الشعبيـة لا تعرف الرموز " (٥) .

ليس تماماً واقع راغب عياد قاتماً وواقعياً ومحزن ، لكن من خلال العمل والكد ولحظات الفرح القليلة تتحول شخوصه على المدى البعيد ؛ تنحف وتزداد نحافة ووهنا ، ويصير عالمها كشخوص راغب عياد ؛ واقعيين وخالين من الرموز ، يفعلون شيئاً ما ، يرقصون ، يخبزون ، يصلون ، يتنزهون ، يجرون حيواناتهم إلى الحقول ، يعملون ويسقون الأرض ويحصدون ثمارها ، شخوص راغب عياد بعيشون الحياة ويحبونها ، عمل هو على ن تظل حالتهم هكذا أبدية وثبتها على لوحاته .

- الشمس / النهار حمال أسية

الحياة تبدأ مع شروق الشمس ، تقوم الكائنات من نومها ، وتبدأ الحياة الجافة القاسية فعلها ، وتزيد الشمس من حرارتها وقوة ضوئها وتشتد حركة الكائنات ، فالعمل لا يكون إلا فى ضوء النهار وكذلك العبادة واللعب والنزهة والخبيز ، والسوق يبدأ من أول لنهار ، فى الشمس يتزوجون ويفرحون ويعيشون ويأكلون وهى تمثل بالنسبة للمصرى الشروق الأول وهى الإله المسيطر من بداية التاريخ ، حدثت لها تحولات كثيرة ،لكنها ظلت ، والمثل الشعبى يقول «لاتأمن للمرأة إذا صلت ولا الخيل إذا وطت ولا للشمس إذا ولت ..» المثل يؤكد على أن غيابها خادع ، تحس أن نورها لا يغيب وتكتشف أنها اعتمت حولك فجأة فلا تعرف طريقك ، الشمس هى عالم النهار القوى ، عالم الدنيا الواسعة المليئة بالحركة ونوال المراد فى أخر اليوم : كما يقولون :« ما حدش بينام

جعان » لكن جوعهم في الليل مختلف . الشمس القوة المركزية بألوانها الذهبية والبرتقالية ، تدل على الوجود .

راغب عياد يضع شخوصه في عين الشمس وتحت قوة ضيائها الذى يخفى اللون ويخفف من ثقله ويسكن فى بدن الكائنات ، نفس الشخوص تفعل فعلها فى ضوء النهار وتحت قوة الشمس تلعب وتصلى وتعمل وتحرث وتخبز وتتنزه وتفعل كل ما له علاقة بالحياة الشعبية وحكاياتها . طلوع الشمس وغيابها هو صراع بين الحياة والموت ، الشمس دليل راغب عياد على وجود الكائن وعلى عودته وتكرار أفعاله وحاجاته .

- العمل / الحركة

قبل التاريخ لم يتسن وجود العمل المأجور العام وإنما كان العمل أسريا أو عشائرياً يساهم فيه الجميع الكبير والصغير ، المرأة والرجل ، ليحصلوا على كفايتهم من العيش طعاماً وملبساً ، لم يكن هناك فائض فى الإنتاج . لكن ماذا حدث فى مرحلة البربرية العليا حين أخذ الإنسان يستأنس النبات والحيوان ، وبدأ الإنتاج يفيض عن حاجة الجماعة ؟ يقولون من هنا تبدأ البذرة الأولى للتفرغ للعمل التى على أساسها تحولت ملكية أدوات العمل إلى الرجل ، وملكية الماشية والأرض من العشيرة إلي العائلة وميلها إلى الاستقرار فى شكلها المعروف وهو الشكل الذى تأكد ببدء التاريخ وخاصة في مصر وأمثالها حيث أن وسيلة الإنتاج الرئيسية هى الملكية الفردية للأرض (٦) ، والعمل جزء من الحركة ، الحركة مفهوم يتمشى مع حالة الحياة والمثل الشعبى يقول : «فى الحركة بركة» والحياة حركة والعبادة حركة ، والحركة فعل ، والجميع

يتحرك بحكمة الأجداد وقوة الروح المعتقة فى جسد الشمس التي تجعل الكائنات تتحرك وترقص وتغنى وتلعب وتعيش وتتنفس ولا تموت أو تموت حبا فى الحياة .

اللون

لأن خلفية سطوح لوحاته باهتة وخالية من اللون ، فألوان شخوصه محددة وواضحة نسبياً لكنها هشة ، لا يتبق منها إلا بهاء اللون الأصلى لكنها غنية وخصوصاً في ظلال الشخوص ، ليس هناك تناقض فى اللون لكن هناك توافق ؛ رماديات ممتزجة بالبنفسجي والأزرق لكنها رمادية مفرحه وإن كان يصيبها وهن وضعف ، وتزداد هذه الدرجات اللونية الباهتة مع لوحات العبادة والدير والصلاة ، اللون مع بساطته لايغيب عن العين ، باهت ، ليست له قوة ترسخه ، هش أيضاً مثل كائنات راغب عياد يخاف أن يلون كائناته فتصبح ثقيلة وتضيع عنها خفتها ومرحها وحياتها ، هناك درجات من البنيات وألوان التراب والأرض تتناثر في أجواء العمل ، مثلا ، الأزرق فى لوحات «العبادة» يرمز إلى الأبدية التى لا نهاية لها ، يرى من خلال عين الشمس العالم وتظهر أمامه الأشياء واضحة ، ولذا راغب عياد يرمى كائناته فى ضوء الشمس ويلونها بألوان الشمس التى تبهت في الشمس وتصبح ضعيفة وهشة ، تتقاطع معها ألوان قوية في نقاط قليلة توضح الشكل الذى يضيع أحيانا من كثرة التفاصيل واحتشادها وتنوعها .

المكان

المكان فى لوحات راغب عياد واقعى لكنه غير محدد وإن كان خفيفاً وهشا ويعطى إحساسا بالانهيار ، فى الحقل والبيت والقرية والصحراء

وأماكن النزهة ، وداخل الكنائس والأديرة وشكلها من الخارج ، حدود المكان تبدو باهتة وغير محددة ، والبيوت خطوط خفيفة فى الخلفية ، تظهر عليها أشكال الكائنات ، وأحيانا غرفة أو حائط رمادى أو أجواء من الفضاء بها نخيل رقيق نحيل ليس له ملامح ، لا شئ فى الخلفيات لا شئ تقريباً ، إلا ألوان خافتة جداً كأن ضوء الشمس ألغى لونها ، أما الأماكن التى تكون الشخصيات فيها متعايشة مع نسقها فهى أماكن الصلاة فى الكنيسة من الداخل والدير من الخارج ، والرهبان فى الصلاة وفى أديرة وادى النطرون ، لذا تجد شخوص راغب تملأ المساحة المتاحة لها وتنفصل عن أماكنها الباهتة ، أما الفضاء الخاص بالسطح فمشغول بالكائنات من رجال ونساء وأطفال وحيوانات ، يملأون الفضاء الخاص بهم ويتحركون فيه ، ولا فروق بينهم ؛ متكدسون ومختلطون ولا فواصل تفصلهم ؛ يتكومون بحاجاتهم وأمتعتهم وأطفالهم وماعزهم فى حركة تجمُّع ؛ «لوحة الزراعة » ، «لوحة الحمير» ، ولوحة «سوق الجرار» ، ولوحة « العمالقة » وهى لوحة طريفة عن ثلاثة من أبناء الصعيد عصيهم تشكل معهم حركة جميلة ، وهم فى ناحية وعصيهم متجهه في ناحية أخرى وتتقاطع معهم كثلاثة أحجام وراء بعضها ، وعصيهم خطوط متجهة ناحيتهم وتسندهم .

الكائن

الكائنات كأنها هزل أو كأنها جد ، هم ما بين بين ، أنهم فى الهزل وفى الجد ما تكاد تراهم حتى تقول إن هؤلاء هم الذين يعملون ويأكلون

ويتناسلون فى ضوء الشمس ، كائنات الرجال منهم نحاف طوال القامة عظامهم بارزة ، وجوهم نحيلة ، يتمايلون من طولهم وقلة الحيل والوهن ، وَهَنٌ يجبرهم على الحياة وعلى الإستمرار ، وإلا سيكون الفناء نهايتهم ، أما الأطفال والنساء منهم فيتسمون بسمنة ظريفة ، أو نحافة فيها بلاهة ، النساء يعملن يخبزن ويبعن أو يجهزن العروس أو يرقصن ، مملوءة أيديهن وأرجلهن بالسوار الفالصو ، والحجول ، وتزين صدورهن الكرادين ويلبسن حلقان من الذهب وخزامات الأنف وخواتم فى أصابع اليدين .

هذه الكائنات فيها نحافة ورشاقة المصرى القديم لكنها تختلف عن القدماء المرسومين على الجدران فالقدماء هم السادة أما شخوص راغب عياد هم الفعلة والأجرية ، وقود الأرض التى تنتج ، راغب يسخر من جماليات الكائن فى المصرى القديم ومن أشكاله المضبوطة والرشيقة والحسنة المنظر فيحرك شخوصه فى طريقة أقرب إلى الهزل والضحك والمرح حتى فى وقت الصلاة ، نحاف طوال لهم سحن متشابه يظهر فيها بله لكنه مخفى وراء معرفة كاملة بخفة العالم وقلة حيلتهم . راغب عياد يحرك شخوصه ويجعلهم يفعلون كل ما فى الحياة ، لكنهم فى حالة السكون الأبدية ؛ كائن هش ضعيف ، مضحك وتافه ليس له ثقل ويعمل ويتحرك ويرقص ويتنزه ويخبز ويحرس الأرض ويأكل ويتسوق ويبيع ويشترى .

هى كائنات متآكلة ونحيفة مائلة دائماً للأمام أو للخلف ، تكاد تسقط لكنها أيضاً حية لها حضورها وقوتها فهى التى تتحرك برغم

هزالها وضعفها وتشد ما تبقى من حضورها وتريدك أن تراه ، تعمل بقوة المتبقى من حياتها ، كل الكائنات تشبه بعضها لا تجد فرقا كبيراً بين إنسان وحيوان ، كلها تعيش الحياة والحرية مع كل هذا الوهن والضعف . كائناته على السطح الساكن ملامسة وتكرار للمصرى القديم لكن بصياغة المصرى المحدث . يأخذ راغب شخوصه من الفرعونى ويلعب بهم ، هم يشبهون حال المصرى القديم لكن بهندسته ليس بقوته ، يأخذهم من الفرعونى ويعيد تفصيلهم على راحته فهم يتناسخون ويخرجون كأجدادهم على حالتهم وحياتهم أنه ؛ يكرر وينسخ .

- اليد

اليد هى تعبير الكائن عما بداخله ، عن روحه وأفكاره وهذيانه وإشاراته ، وأيدى شخوص راغب لا تكون فارغة من شئ ، لكنها دائماً تمسك بشئ ما ، أنها يد لا تكل عن العمل ، حتى أنها ممسكة أحيانا بقرون الثور ، بالفئوس تزرع وتحصد وتخبز ، تطبل وتمسك بثوبها وترقص بالعصا وتشد لجام الفرس ، وتسوق الثيران وترفع الماء من الترع ، وتمسك أيضاً بمدراة الحصاد .

اليد محرك الكائن وعلاقته مع العالم ، أول ملامسته للحياة فى ضوء الشمس ، هى القوة المبهرة للعين .

الفراغ

الفراغ هو ما يحيط بالكائنات ؛ حجمه وكيف تتحرك فيه الشخوص ، وهو عند راغب عياد إما مشغول أو ممتلئ أو واسع حيادى ، هو بشكل

عام تغطية خطوط متوازية أو أشكال بعيدة من مبانى ونخيل ولكنه متناثر وليس الفراغ الواسع الذى تتحرك فيه شخوص خيالية لكنه فراغ ضئيل لأنه يحشر الكائنات فى حركتها وحياتها بداخله ولا يترك إلا مساحة قليلة ، لكنه لا يشغل المساحة برموز أو زخارف أو أشياء من هذا القبيل ، هو يترك شخوصه تتحرك وتملأ بحركتها كل المسطح ، يضعها متوازية فوق بعضها ، مشابها للمصرى القديم فالأشكال متساوية فى الحجم ، وإن كانت تضعف قليلاً فى أعلى اللوحة حتى يكسر الرتابة قليلاً بشكل منسق .

صبرى منصـور يمد حباله إلى نفس المناطق التى بحث فـيـهـا راغب عياد ، مع أن المسافة بينهما جيلان أو ثلاثة ، شخوصه أقرب إلي الحزن والجد والجهامة والرعب والخوف والحركة بتؤدة ، شخوص مخفية لاتظهر ملامحها ، ولا وجوهها ، دائماً تعطى ظهرها للعالم ، تبحث عن عالم آخر خفى وسحرى وغامض ، عالم بدأ من الزار إلي انتظار الرجل ، إلى الرقص ببطء تحت القمر فى برودة الحيطان وقلة الحيلة .

الحكاية الخرافية

صورة صبرى ونصوصه مثل الحكايات الخرافية لا تهدف إلى تصوير حادثة أو أمر له أهمية بالغة ، وإنما تهدف إلى تصوير نماذج بشرية . «فهى تصور علاقة الإنسان بالإنسان أو الإنسان بالحيوان والإنسان بالعالم المحيط به المعلوم منه والمجهول ، إذن الحكاية الخرافية منفصلة تماماً عن عالمنا الواقعى وإناسه الواقعيين ، إنما يعنى أنه من السهولة بمكان أن تستمد الحكاية الخرافية أصولها وجوهر حوادثها من العالم الواقعى فى حين أنه يصعب تماماً أن نرد مصادفاتها وحوادثها إلى عالمنا الذى نعيشه ، هى تتبع من الواقع الداخلى الذى عاشه الناس وما زالوا يعيشونه ، وتشكل ذلك فى جو من السحر والخرافة .

العالم فى الحكاية الخرافية مجهول يتمثل فيها بطريقة أخرى ، فهى تعرف الجن والغيلان والنساء الساحرات والطيور وأصناف الحيوان الغريبة ، البطل فى الحكاية الخرافية تنقصه تجربة البعد بينه وبين هذه الأشكال وكما أنه لا يقابلها مقابلة المتعجب بوصفها ظواهر وإنما يقابلها مقابلة المساوم فهى إما مساعدة له أو مناوئة . الحكاية الخرافية ذات بعد

واحد ، مسطحه ؛ فشخوصها أشكال بلا أجساد كأنهم يعيشون بلا واقع داخلى وبلا عالم يحيط بهم ، تختفى فيها الأبعاد الزمنية ، وتنحى منحى تجريدياً بعيداً عن تصوير العالم الحسى بشكل محسوس ، إنما هى تخلقه خلقاً جديداً وتسحر عناصره ، أى أنها تخلق عالما خاصاً بها .

الحكاية الخرافية تتميز بخاصية التسامى والتمسك بالحياة ، تفقد جوهرها الفردى وتتحول إلى أشكال شفافة خفيفة الوزن والحركة ، تسمو بأشخاصها فوق الواقع الداخلى والخارجى وتفرغهم من عواطف الغضب والثورة والحقد والحسد لكى تدخلهم فى غمار الحوادث ، وينتفى الإحساس بالتعب ، وهنا ترن إصداء أهم موضوعات الوجود الإنسانى ، حيث تتحرك الشخوص فى خفة ، لا تقف فى واقع ثقيل متعب كما هو الحال فى الحكاية الشعبية ، تحول كل ما هو ثقيل فى عالم الواقع وكل ما هو غير مرئى إلى أشكال خفيفة مرئية منسابة فى دائرة الوجود عن طريق التلاعب الحر ، إننا لا نرى ما هو خلف الأشياء والشخوص ، لانعرف من أين أتت ولا أين تسير ولم جاءت ولأى غرض ومع ذلك فهى تعيش فى الوجود الكلى لا الجزئى وأصبحت الحكاية الخرافية صورة معارضة للواقع فى ظاهره ولكنها ليست متعرضه للواقع الحقيقى كما نؤمن به ، إنما تنمو شخوصها فى الهدؤ الداخلى » (٧) .

- القمر / الليل ستار

القمر تابع للأرض ، يعكس ضوء الشمس ، يسيطر على المد والجزر والدورة الدموية ودورة السوائل فى الشجر والنباتات . القمر جسم بارد وساكن يضطرب بسهولة ، والزراعة القمرية قديمة قدم الإنسان الذى يزرع عندماً يكون القمر ناميا ويقلع عندما يكون القمر ضعيفاً . اختار المصرى القديم ابا منجل «ابيس» ليرمزوا به إلى إله القمر وهو الإله العالم وكاتب الآلهة ، فشهر توت بإسم الآله توت إله العلم والحكمة ورب الكتابة عند المصرى القديم والمثل الشعبى يقول «توت رى ولا فوت» أى سارع إلى رى ارضك فى شهر «توت» لأنك لو تأخرت سيفوتك الفيضان .

أصحاب النظريات الطقسية قالوا إن انقلابا تقويميا عاما قد صاحب معظم قبائل العالم القديم من خلال تحولها من عبادة القمر - أو الإلة الأنثى القمرية والسير بتقويمه القمرى أو الهجرى - إلى عبادة الشمس أو الإله الأب الذكر ، والأخذ بـ«تقويم» فيما بعد واعتبار السنة ٣٦٥ يوما وهو ما صاحب أيضاً المعرفة بالزراعة والإنتقال إلى طورها . عبادة القمر وهى من الديانات القديمة تصور القمر وقد اتخذ شكلاً مجرداً يشبه عرائس الأطفال ، وكانت الأشكال تنصب على النصب وترسم الأهلة فوق رؤوسها وكان من رموزها الشجرة والنخيل بأسلوب مبسط يغلب عليه الطابع الهندسى ، وامتازت باستدارة سعف النخيل من الجانبين الأيسر والأيمن وارتسم الهلال فوق الشكل المبسط الذى برزت فيه على جانبى ساق النخيل أحمال النخيل (٨) .

النخيل كما قال ابن عربى فى الفتوحات المكية ، إنها عمة البشر لأنه حين خلق الله آدم ، أول جسم انسانى تكون أصلا لوجود الأجسام

الإنسانية وفضلت من خميرة طينته فضلة خلق منها النخله فهى أخت أدم عليه السلام وهى عمة البشر . « ويعتبر النخيل وتمره من أهم الأشجار المقدسة داخل رقعة الفلكلور العربى بعامة ، النخلة شجرة الحياة فى جنة عدن ، وبين آلهة الأخصاب والتعشير وعشتروت وعشار ، واللفظة عشار تطلق ولاتزال على الحيوان فى حالة الحمل فالنخلة كانت شجرة العائلة أو شجرة الميلاد فى مصر والجزيرة العربية وربطوا بين عملية اخصاب النخيل أو ما يعرف الطلوع أو التلقيح التى بدونها لا تطرح النخلة أو تثمر ، فهناك علاقة بين النخيل وبين الموت ثم القيامة ثم توالى الولادة والاستمرار» (٩) .

– السكون

إن كان النهار للحياة والحركة فإن الليل للسكون والنوم والراحة والجنس والمشاعر الغامضة والمتناقضة والخدر والقمر وضوءه والرقص والغناء والعتمة والموت أيضاً فى أشكاله السكونية ، فإن العالم يتحول بالليل إلى غموض يخصه فيه الظلام والضوء الخفيف والتخفيف والتسرى ، والليل له كيانه ضد النهار .

السحر معنى غامض لأشياء غامضة متداخلة لها علاقة بالليل ، والسحر هو الذى تعيشه الكائنات عند صبرى منصور ، وهى كائنات تعيش فى عزلة ووحدة ، لا تتجمع أبدا ، كائنات ساكنة ، شخوصه ونخيله حتى حركة خيوله كأنها ملصوقة لا تطير إنما تمثل الطيران كأن سكونها هو سكون السطح . الوحدة فى كائنات صبرى منصور تلعب دورها فى تثبيت حالة العزلة وعدم الحركة والخوف من الليل والعتمة ، تحت قمر الموت أو الانتظار .

اللون

اللون عند صبرى منصور ثقيل ودسم ومشبع ولا تظهر آثار الفرشاة ولا أى انفعال خارج سياق المساحة ، الملون شخص يتحكم فى انفعالاته ، ويعمل ببطء شديد فى أن يسيطر على لون لا يخرج عن طوعه، لكنه لون محايد وبارد ، قوته فى نظامه الدقيق ، لمعات خفيفة ساخنة متناثرة لايشعر بها ، تؤدى دوراً محدوداً ، اللون أزرق وأخضر وأسود ورماديات ثقيلة تزيد الجو غموضاً وكآبة وحزنا ، وإن كانت تبهج فى نظامها اللونى الدقيق ، لون له عمق القمر وغموضه ، وإذا نظرت إلى هذا اللون لا تستطيع التمييز بين ظله وضوئه ، تحت البيوت والشجر والنخيل ، الأماكن بألوانها الباردة والقوية تعطى إحساساً بالرطوبة ولسعات البرد والصقيع ، حتى إن كانت الكائنات مكفنة بثيابها الثقيلة السوداء والزرقاء لكنها مصابة بالبرد . لون يدخل فى دائرة الأزرق ومشتقاته وهو لون يمتص الضوء ، لون بارد وليلى ، والضوء خفيف رهو ضوء القمر ، فكيف تكون قدرة اللون والقمر ينقص من قدرة اللون ؟

المكان

المكان فى لوحات صبرى منصور خيالى وبعيد كأنه عالم أخروى ، كأنه نهاية الكون ، كائناته تعيش حالة لا علاقة لها بمكان طبيعى معروف ، تعيش فى مكان يقترب من قبور الأولياء الصالحين إلى أماكن خفية فى جنة الخلد حيث لا تعب ولا عمل ، لا شئ غير البقاء والوحدة وغزل الروح الأبدية ، بيوت ومساحات وحوائط منسية لها رائحة قديمة فى عتمه تتخللها العين، هذه الأماكن تعيش فى طقس متوالى من

النواح ، هى أماكن لها قوة فعل قدرى ، شاعرى وخيالى وقروى فى شكله لكنه مرتفع عن هذا الشكل إلى أشكال أخرى غير محددة ، تعيش فى أجواء غير طبيعية ، المعمار فيها يكتسب قوته وضعفه وحدته من شخوص اللوحة .

صبرى منصور يقطع ويحدد بقوة وحسم شكل الجدران والبيوت والنخيل من خلال رسوخ شخوصه الثقيلة التى ترقص وتعيش فى عزلتها كأى معزول يعيش وحدته وثقله ، كل شئ يلعب تحت قوة الروح التى تحرك الكون وتزيحه إلى أماكن أخرى .

إن كانت الحياة لاتساوى الموت فصبرى منصور ابن الموت والسكون والتصوف والزار والحياة على مهل وابن الليل المسكون بالخيول التى تطير فى الليالى وتبحث عن الروح والحريم الراقصات ، الحريم "الكم المهمل" للجماع والنشوة والانتظار بلا جدوى ، انتظار رجل لا يأتى ، ولا أمل فى أى شئ سوى الموت أو انتظار الحياة تحت نخيل وضوء قمر خافت فى ليل ساتر .

الحركة فى مهل وبطء وتريث وقعدة وانتظار ورقص بطئ تشير إلى أن الجنس مسكون فى الروح ، أما الأشكال الهندسية والحادة المنتظمة فمحددة سلفا .

الكائنات

الكائنات عند صبرى منصور ناعمة ووبرية وطرية ومدملكة وأطرافها ضخمة كمنحوتات قبطية ، وحيدة ، وحالها حال من فقد شيئا عزيزاً عليه ، شعرها مسدل ، كائناته عادة نساء لهن شعر طويل ، ملفوف فى ثيابهن ، أطرافهن مكتنزة وقصيرة ومتضخمة وشعرهن يدارى وجوههن ،

كائنات ثقيلة فى حركتها وفى روحها كأن عليها تلال من الحزن والموت والغربة ، ولكن هل الثقل هو قلة الحركة أو ثقل الروح وعدم قدرتها على الحركة ؟ كيف الكائنات مسرحية وتتحرك أعطافها بلطف وتتمايل وترقص فى دلال لا يبين ؟

الخيول مكتنزة وثقيلة لكنها تطير وتتحرك فى ليل القرى ، تشبه خيول القديسين الأقباط لكنها مرحة ، كأنها البراق الذى صعد بالنبى إلى السموات ، خيول ناعمة بيضاء رمادية ، أما الحريم فراقصات فى ضوء القمر الخافت ، فى البيوت جالسات مكتفيات بالرؤية ينتظرن الرجل ، إين الرجل ؟ موجود لكى يطبطب على كتف المرأة ليصالحها أو ليمارس حقه الرجولى ، أو واقف يتحدث وهى تسمع ، أو نائم أو يصلى ، أو متمثل فى هيئة رجل له وجه صقر يرفع يده بقوة ليسيطر على كائناته الضعيفة فهو حورس الآله الشاب القوى وعينه الشمس والقمر ، إنها كائنات جالسة وضامة أجسامها وتميل برأسها فى ناحية ما خالية من التعبير وخالية من الزينة كأنها كائنات فى المطهر أو فى الجحيم أو الجنة ، لكنها متوازية وخجلة ولابسة السواد أو الرمادى أو الأبيض الباهت تلاحقها طيورها وقرينها يؤذيها رافعا ريشه فوق رأسها وهى تنوح وتعدد ، كأنها فى جنازة كل واحدة تعدد على حزنها وليس حزنا على الميت ، كل هذا يحدث فى أوقات الليل بكائناته الغريبة ، وكأن الليل للنساء فقط ، فكيف يأتى الرجل ، وأخيرا يأتى الفرعون الصغير ويتقطع فى بدنه ويفك «صبرى منصور» أوصاله ويعيد رسم القديم ؛ النخيل قصير والبيوت متكومة وثقيلة ، هى كائنات فى حالة سكون تشبه الناسكين والرهبان فى الحركة وإن كانت كل الكائنات من القبطى

القديم بانحرافته ؛ بسيطة فى حركتها ، أما الحصان عند صبرى منصور كحصان مارى جرجس فى ايقوناته .

- اليد

اليد عند صبرى منصور متوسلة عاطلة متلهفة لا تمسك بشئ أبداً ولا تعرف إلى أين تتجه ، تتحرك فى فراغها المحدود المعتم وقدرها الغامض بلا هدف ، أحيانا تتشابه مع المصرى القديم فى حركة أو حركتين لكنها دائماً يد مضمومة على شئ لا نعرفه ، تفكر ، مركونة على الصدر حزينة متهجدة وأحياناً فى وضع الدعاء والصلاة وأحيانا مرفوعة تندب موتاها أو تدعو عند قبر ولى صالح ، يد غريبة متضخمة وثقيلة ولها وضعية ترهق الروح وأحيانا تشد بها المرأة ملابسها على جسمها لتختفى أكثر ، حتى فى الرقص مفتوحة على لا شئ كأنها تطلب شيئاً .

أنها يد لا تعمل ، يد محملة بالحرمان والغموض وعدم التحديد ، والتوهة ، تنتظر الهاتف والنداهة كى تجرها إلى مصير محتوم لا تعرفه ولا ترى فيه أى أمل ، وأحيانا مرفوعة على هيئة اليد التى تمثل «الكا» الفرعونية .

الفراغ

الفراغ عند صبرى منصور أيضاً قليل لكنه فراغ ناعم لا يظهر به أى شئ إلا مساحات ناعمة من الضوء ، مساحات كبيرة أحيانا وبلون واحد لكنه لون مشغول بقيمته العالية ويحتوى بدقة على مجموعات لونية عالية ، ولايشغل الفراغ إلا حصان يطير أو طائر يسبح فى بحر العتمة ، لتستقر الأشكال فوق بعضها متوازية مثل المصرى القديم ، وأحيانا يملأ الفراغ سطح اللوحة كله وكأن الشخوص خارجة منه ومقصوصة وموضوعة

حسب ما يرى صبرى منصور وليس كما ترى هى الواقع خصوصاً لوحة «حفل راقص فى ضوء القمر» .

البناء

يعتمد كل من راغب عياد وصبرى منصور على طريقة الأسلوب المصرى القديم فى بناء المسطح ، وطريقة المصرى القديم ثابتة ومرتبطة بهندسة الأرض وكيفية تخطيطها بدقة وهو نفس الشخص الذى يبنى ويرسم وينقش بنفس الدقة وبنفس الثبات «كما يعرف لا كما يرى» بطريقة الأسلوب الهندسى ، والحياة المصرية عمادها هذان العنصران ؛ واقعيتها التى مبعثها حب الطبيعة ثم هذه الهندسة التى فرضتها عليها حياتها الزراعية » (١٠) .

أيضاً الفنان الشعبى يبنى أسطحه كما يعرف لا كما يرى ، وينشرها على المسطح ، اللوحة عند راغب عياد وصبرى منصور مبنية عادة على نسق التكوين الفرعونى متراصة فوق بعضها ، كل الأشياء متراكمة بدون شكل المنظور الغربى .

الشمس عند راغب عياد وصبرى منصور حالة لاثنائية ، هى حالة توحّد تجمع الاثنين راغب وصبرى ، هما يختلفان لكنهما يحملان حالة واحدة ، هى فى نفس الوقت إعادة ونسخ لما قدمّه المصرى القديم ، تحركهما يعطى نتائج متقاربة ، يعمل كل فنان على حدة ويعملان على نفس الوسيط ونفس الخامة ويخرجان إلينا بحالة مصرية ليست بمنطق التميز وإنما بمنطق الإختلاف والتكرار من هنا نستطيع أن نقول أن إختلاف راغب عياد وصبرى منصور هو وجود وحضور ، وبحث وانتقال ، يكون كل منهما نسخة من الآخر وهما الإثنان يستنسخان النسخة / الأصل ، هما يعيدان دورة لا تستمر إلا وتغيب وتظهر وتغيب ولا تكف عن العودة والغياب .

ويقول عبد السلام بن عبد العالى :"عالم البدائل والنظائر حيث يسكن الآخر الذات ، ولا يكون الآخر إلا بعد الذات عن نفسها ، ذلك البعد الذى يجعلها فى اختلافها شبيهة بالآخر ، عالم يحكمه العود الأبدى عالم لا وجود للشيء فيه إلا عودته ، يتنافى مع خطية الزمان وتقدمه ويفترض بالأولى دورانه وعودته ، عالم يحكمه الاستنساخ وتصبح فيه الهوية تكرارا ، عالم لا حضور فيه للشئ إلا بنظائرة وبدائله ، عالم لا وجود فيه للشئ إلا بعودته إلا من حيث هو نسخة من نسخ لا متناهية ، ولن يكون تحديد الهوية أذن إلا متابعة وملاحقة للنظائر والصور » (١١) ، «ومن هنا ففكرة العود الأبدى لا تعنى عودة الأمور ذاتها ، لأن العودة هى الهوية الوحيدة ، إنها هوية الاختلاف وهذه الهوية التى تتوالد عن الإختلاف هى التكرار» (١٢) . ولصبرى منصور رأي فى الإبداع الفنى المصرى كعطاء حضارى متواصل ، يقول صبرى

«إن البحث والتقصى عن عناصر استمرارية التراث الفنى المصرى عبر عصوره المختلفة ، واستخلاص أسباب تميزه واختلافه ليكتسب دلالة هامة فى هذه المرحلة التاريخية التى يتضح فيها ضرورة السعى نحو تخليق فن مصرى له استقلاليته ، وشخصيته المتميزة (١٣) .

ومن هنا يتضح لنا أن صبرى منصور لا يفرق بين التميز - الذى يتوحد الكائن فيه مع نفسه ويبتعد عن غيره - وبين «الإختلاف الذى يغدو فيه الكائن فضاء انتقال وعبور ، وأيضاً بين التميز الذى يظل كثيفا منعكفا على ذاته ، منطوياً على خصائصه مبتعداً عن مخالفه » .

لكن فى الاختلاف يصبح الكائن خفيفاً شفافاً مفتوحاً منخوراً ، أما التميز فإنه يغدو وازنا كثيفا مغلقا . التميز مفهوم ميتافيزقى والاختلاف تجاوز له .

الاختلاف «مفهوم » أنثولوجي وليس مفهوماً أنثروبولوجيا وبالأولى جغرافيا أو استراتيجيا . إنه المفهوم الذى بفضله يتحدد الكائن كزمان وحركة ، ويصبح بفضله التعدد خاصية الهوية ، والإنتقال والإرتحال سمة الذات ، والانفتاح والتصدع صفة الوجود »(١٤) .

راغب عياد وصبرى منصور يمثلان عودة وتكراراً لما كان ، بدون التعامل مع الماضى على أنه سببٌ للتميز على أساس جغرافى أو تاريخى يؤدى فى النهاية إلى التفوق التاريخى غير المبرر .

المراجع :

١ - معجم الحضارة المصرية القديمة : ترجمة أمين سلامة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٩٦ .

٢ - أدولف إرمان : ديانة مصر القديمة - ترجمة د . عبد المنعم أبو بكر ، د . محمد أنور شكرى - الهيئة المصرية العام للكتاب - ١٩٩٧

٣ - عبد السلام بن عبد العالى : علامات - كتاب نقدى يصدر عن نادى جدة الأدبى الثقافى - الجزء السابع - المجلد الثانى - ٣٤

٤ - ميلان كونديرا : كائن لا تحتمل خفته .

٥ - د . نبيلة إبراهيم : المرأة فى الحكايات والخرافات الشعبية - مجلة الفنون الشعبية - العدد الثالث يوليو ١٩٦٥

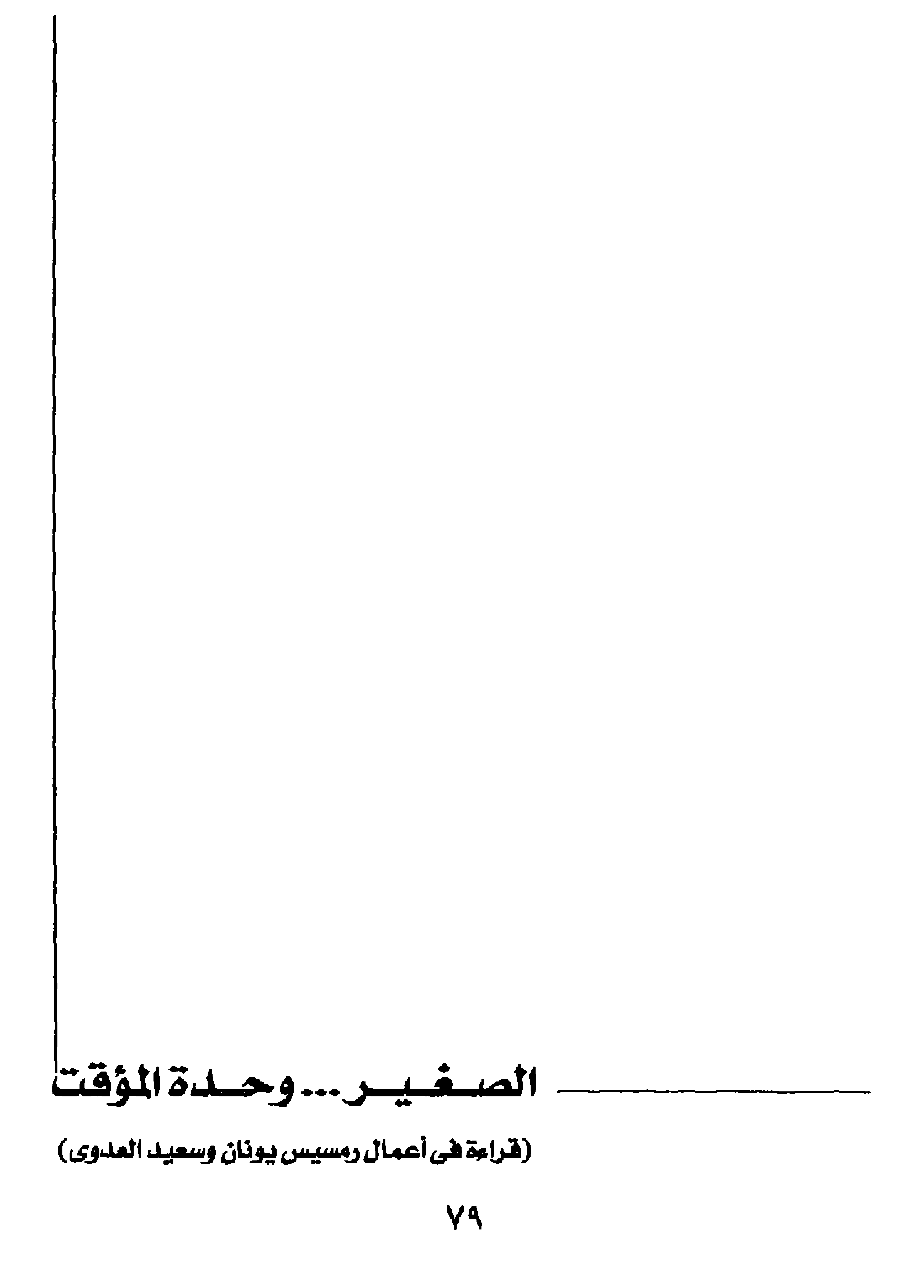
٦ - أحمد رشدى صالح : فنون الأدب الشعبى - غير محددة الطبعة - ١٩٥٤

٧ - د . نبيلة إبراهيم : المرأة فى الحكايات والخرافات الشعبية - مجلة الفنون الشعبية - العدد الثالث يوليو ١٩٦٥

٨ - سعد الخادم : أوجه التقارب بين الفنون الشعبية الإفريقية - مجلة الفنون الشعبية - عدد يوليو ١٩٦٥

٩ - د . شوقى عبد الحكيم : موسوعة الفلكلور والأساطير العربية - مكتبة مدبولى ١٩٩٥ .

١٠ - د . ثروت عكاشة : تاريخ الفن المصرى القديم - الهيئة العامة المصرية للكتاب .
١١ - عبد السلام بن عبد العالى : علامات - كتاب نقدى يصدر عن نادى جدة الأدبى الثقافى - الجزء لسابع - المجلد الثانى - ٣٤
١٢ - عبد السلام بن عبير العالى : علامات - كتاب نقدى يصدر عن نادى جدة الأدبى الثقافى - الجزء السابع - المجلد الثانى - ٣٤
١٣ - د . صبرى منصور : الإبداع الفنى المصرى كعطاء حضارى متواصل - مجلة الهلال - السنة المائة - عدد ٢ فبراير - ١٩٩٢
١٤ - عبد السلام بن عبد العالى : ثقافة العين وثقافة الأذن - دار توبقال .



الصغير... وحدة المؤقت

(قراءة فى أعمال رمسيس يونان وسعيد العدوى)

المصرى حالة المؤقت ، القلق الدائم ، الخوف من المجهول ، البحث عن أصول وأوطان بعيدة فى الخيال ، المؤقت هوالدائم فى قانونه ، المؤقت فردى لا يمكن تجميعه ، المؤقت مدنى لايمكن تكبيله بقوانين أى سلطة ، المصرى حالة ليس شخصية ، المصرى مؤقت وإن كان المؤقت قديم بقدم الحضارات البشرية التى واحدة منها الحضارة المصرية القديمة ، وما تزال قديمة إلى الآن .

ما تبقى من نقط تلاقى من المصرى القديم فى المصرى المحدث هو ما فرضته ذاكرة المكان بكل سطوتها ، لذا ليس هناك تميز يعطى كل هذه الصفات الرائعة للشخصية المصرية التى تناولتها الأدبيات التى تبحث فى هذا الموضوع ، المصرى لا يشكل عمقاً أساسيا فى تاريخ المكان المصرى ، هل من الممكن دراسة شخصية مصرية تفوق غيرها من الشعوب المجاورة ؟ لا أعتقد أنه توجد شخصية مصرية ، يوجد نسق معرفى متكامل يحركه قانون المكان بقوة سطوته ، المكان مصرى لكن البشر ليسوا مصريين ، قد يرد البعض على هذا بأن المكان لا يكون بدون البشر الموجودين عليه ، لكن البشر تغيروا تماماً ببشر غيرهم ، إن القوة للمكان ليس للشخوص ، المكان صنع قوة لنسق معرفى يمكن من خلاله الاعتماد على فهم حالة المصرى المرتبط أصلا بالمكان ليس لقيمة فيه لكن لقدرة المكان على إعطائه ما حقق به من حضارة يمكن القول أنها حضارة متكاملة من المصرى القديم إلى الآن ، لو قدر لنا فهم قانون الجماعة الشعبية وحكمتها ومعرفتها بالعالم ، سنجد أن الموت أو التعامل معه مثلاً له قانون فرضه المكان وتكونت له شخصية خاصة ظلت مستمرة لكن بأشكال مختلفة تماماً عن المصرى القديم ، لكن ظل القانون / النسق الخاص بالموت .

حضارة متقطعة ومجزأة ، مفتتة لا يمكن القول إنها ممتدة ومترابطة ، لكن اصابتها إنقطاعات وفواصل كثيرة غيرت الدين والأسماء لكن المكان بقوة سطوته أستطاع أن يحافظ على قوة كل جزء ويحركه أو يبقى على جزء منه ، ويحوله إلى جزء آخر ، قد يستمر هذا الجزأ وأحيانا يتم تعديله وتغيير أبعاده والتعامل معه بشكل مختلف ، من هنا يكون الجزء هو القانون ليس الكل ، فالإسلامى يختلف عن القبطى تماماً والمصرى القديم يختلف عن الأثنين ، والشعبى يختلف أيضاً ، لكن التوافق يكون أحيانا فى الخامة المستعملة والتى لها قانونها أيضاً ، ويكون أحيانا فى الجزء الصغير .

القانون تحكمه الأجزاء الصغيرة المفتتة ، بمعنى أن الوحدات الصغيرة تصنع هذا الكل «النسق المعرفى الخاص بالجماعة الشعبية» ، الجماعة الشعبية ليست بالمعنى المبتذل الذى فرضته الثقافة بشقيها الرسمى والمتعالم ، إنما هى المجموع المؤقت / الشتيت / الهجين الذى يكونها ، ليست نظاماً كاملاً ينتقل مع كل مرحلة تاريخية ، لكن هذا النسق مكون من أجزاء صغيرة جداً ، وحداتها مفككة بشكل كبير ، من هنا فالحديث عما نفعله نحن المصريين - وله علاقة بجزء صغير من فعل قديم - لا يدل على أصالة الفاعل لكن على قوة الفعل الذى فرض قانونه على الجميع ، لأن المصرى ليس عرقا ولا شعباً مكوناً من أعراق قوية أو حتى قبائل لها ثقلها ، المصريون ليسوا عربا ولا أفارقة ولا أى شئ ، المصرى حالة كونتها تراكمات المكان ، يتحرك فى قانون الجماعة الشعبية التى هى جماعة لكنها تحافظ على قانون الفردى ، وتلك

فرضيـة غيـر متـاح لى أن أؤكدها لكننى أرى أنه من الصـعب أن تجعل المصرى فى جماعة ، لأن ما يربطه بالآخر الغربة فقط ، فالمصريون عبارة عن مجموعة من الغرباء تم وصولهم إلى المكان الذى نسف ثقافتهم التى جاءوا بها سواء أفارقة أو عرباً أو أتراك أو أكراد أو أرمن ، أوكل من مر على المكان من أعراق وجنسيات ، هذا المصرى الهجين المختلط إلى حد عدم الفكاك ، المتداخل فى بعضه والذى تعجنت أعراقه حتى صار «حالة مصرية» تعتمد على الجزء الصغير المخفى جدا .

الكهف العـميق ، الناعم ، الزلطى ، سن القلم ، الصـغـيـر بمعناه الضعـيف الهش والذائب والظاهر وسط المجمـوع ، الصـغيـر الواحـد ، الصغير المدفون فى عمق بعيد ، نقش الطبيعة على الأرض ، نقط المياه ، رمل الصحارى ، وحدات الكتابة المصرية القديمة ، الأيقونات القبطية الصـغيرة بوحداتها البسيطة الصغيـرة جداً ، وحدة التشكيل الحرفي والزخرفى الإسلامى ، رسوم السجاد الشعبى الصغيرة التى تملأ فراغ السجاد والكليم والحصير ، الوحدات الصغيرة المتناثرة على طول وادى النيل ، النقطة كوحدة صغيـرة متـداخلة مع النص البـصرى ، الخطوط الطوليـة والمتعـارضة ليكونانتداخل السدى واللحمة ، ويظهرا تفـاصيل صغيرة ويملأ المساحة .

رمسيس يونان وسعيد العدوى تعتمد تجربة كل منهما على وحدات صغيرة بسيطة وإن كانت خامة وطريقة كل منهما مختلفة ، حيث يسيطر مفهوم الوحدات الصغيرة على أعمالهم ، كيف يمكن فهم الصغير فى أعمالهم ؟

فؤاد كامل حدد أشياء يتكون منها عالم رمسيس يونان «من جهامة الجبال ، وجلال الهضاب ووقار الكثبان ، من الذرى المشرقة والكهوف المعتمة ، من أرض مصر التى صفعتها رياح الصيف وشواطئها التى تصفق بصخورها أمواج الشتاء ، من الجرانيت الوردى المكسى بطمى النيل ، من حجارة المآذن ونقوش القباب وأنوار المشكاة ، من محاشى البرونز التى تكسو الأبواب الخشبية القديمة ، من نقر الطبول ونفخ الزمر ووقع الأقدام فى لهو المراكب بأحياء القاهرة القديمة من جذوع الشجر والتوت الهرمة ، من غدير النور وشجرة اللهب وزهرة الصخر وطائر الرمل وسحقة الرماد ... يسبغ عليها - بأكاسيد الحديد والقصدير والنحاس والرصاص ، وعندما تحدد فى تعرجات الجميز والتوت والبلوط ، وتعيش فى عروض الصخر الجامد وفى شقوق الحجر وجيوب الجبل وألياف البراعم » (١) .

فؤاد كامل حدد بطريقته عوالم رمسيس يونان ، ورحل إلى أماكن كثيرة فى أفكاره ، لكن لم يلاحظ فى كل الأشياء التى وضعها أنها أجزاء صغيرة تكون عوالم المكان المصرى تماماً ، قطع متناثرة متباعدة تشكل أساساً كله متباعد عن بعضه ، تشكل قانوناً تعامل معه رمسيس يونان .

يقول سعيد العدوى عن عمله « أننى أسعى لبناء الصورة بقوانين السجادة الشرقية ، الخط العربى هو أصدق دليل لمزاجنا وذوقنا وأبعاد حضارتنا العربية ، أى حرف من حروفه هو تلخيص لمنهج فكرنا ،

وعناصره تفوح منها الأشياء القديمة - العربات الكارو - رسوم الأطفال - السجاد الشرقى القديم - نحت الحضارات الشرقية - عالم الموشحات -صلاة الجمعة - عربات الحنطور - العمارة البدائية - حلقات الذكر والحواة والمشعوذون - الأقصر - المجزر - تجمعات الموالد والأسواق والأعياد والشواطئ البعيدة - المنتجات اليدوية بكرداسة وأخميم والواحات - سجاد الحرانية - الخط العربى بأساليبه المتنوعة - الإيقاع المنفرد لتلاوة القرآن الكريم - الغناء الشعبى البدائى - سمت الذوق (البلدى) في الحديث والشجار - حى العطارين - التصنيع اليدوى - الحلي البدائية - الموسيقى العربية القديمة - رسوم كتب الجغرافيا والطب والفلك وغيرها من المخطوطات الإسلامية والقبطية - السيرك - المولد بعالمه الفطرى - الكلوبات - المسارح الشعبية - الريف المصرى - الفن الإسلامى والقبطى - المكس - القصور الإنسانى فى صناعته الفخارية الساذجة - الضوء - الصراحة - البساطة - النيل - تضاريس الأرض - الترتيب الدقيق - الجلاليب المقلمة - الصرامة - العقود والكهرمان - تخطيط الغيطان - الأحجام التى تأخذ فى الصغر كلما أوغلت فى البعد ...) (٢) .

سعيد العدوى يجمع بين أشياء أو وحدات صغيرة ، ليس هناك علاقة بينها وبين بعضها لكن الذى يجمع هذه الوحدات ببعضها هو خيط رفيع ، فكل وحدة بها شيئ مرتبط بالوحدة الأخرى ، وحدات صغيرة يمثلها السجاد الشرقى الملئ بوحدات صغيرة تتقابل وتبتعد عن بعضها ، لكن

سجادة كبيرة هى المكان المصرى كما نوعه سعيد العدوى وخلطه خلطا غير متجانس لكنه هو الخلط المصرى الحقيقى الذى لا تميزه قيمة ولا يؤكده قانون ، لكن قانونه هو الصغير والمؤقت والمتداخل فى بعضه ، سعيد العدوى حقق على الورق قانونه الذى يشبه مفرداته .

رمسيس يونان كتب عن فن محمد ناجى «فى كل لوحة فنية عنصران جوهريان قد نسميهما : القالب والمضمون ، أو النظام والخيال ، أو العقل والعاطفة ، أو الحكمة والوجدان . ونفضل أن نسميهما : «العنصر المعمارى : والعنصر الغنائى » ولابد أن يتفاعل العنصران ويتزاوجا كما يتفاعل عنصرا الفحولة والأنوثة ، فـ «المعمار» فتنة الفنون الشعبية - سواء التشكيلية منها أو الغنائية أو الشعرية - ترجع إلى التفاعل الحميم بين «المعمار» و«الغناء» ، وذلك بالرغم من بساطة القالب وسذاجة المضمون» (٣) .

الغريب أن أعمال رمسيس يونان وسعيد العدوى تقترب من فتنة الفنون الشعبية وليس الشعبى بمعنى المبتذل وإنما بمعنى النسق المعرفى الذى يتحرك فى التشكيل والغناء والشعر والفهم الخاص للعالم ، رمسيس يونان وسعيد العدوى يتعاملان بنفس القانون ، قانون الجزء الذى يقترب من جزء ويتفاعل مع جزء ، ليصل إلى قانون خاص بالحالة المصرية .

البناء «المعمار» عند رمسيس يونان

لو أحضرت ألواحاً من الزجاج وأحدثت بها خروقا وفتحات متنوعة ومختلفة ، ولونت كل لوح زجاجى بطريقة مختلفة ، ثم لصقتهم فوق

بعض على مسطح ونظرت لهم ستكون قد وصلت لبناء العمل عند رمسيس يونان . صناعة السجاد المكونة من وحدات صغيرة ، لكنها بترابطها كخيوط وتشابكها ، تصنع قوة الكل ، وإن تفككت تعود إلى أصلها كخيوط ملونة متداخلة ، لكنها تكون وحدات صغيرة متساوية ، تملأ الفراغ ، والبناء فى أعمال رمسيس يونان يتحرك فى نسق كأن أعماله تتكون من شرائح واحدة بعد الأخرى إلى مالا نهاية وكل واحدة تظهر بشكل عشوائى ما وراءها وهى نفسها مكونة من وحدات صغيرة .

البناء «المعمار» عند سعيد العدوى

كأنك تحرك شرائح بلاستيكية مرنة ، تتحرك عكس بعضها ، ليست مسطحة تماماً وليست مجسمة ، كأنك تمسك بألواح بيضاء من الصاج وتحرك أحد أطرافها بيد واليد الأخرى تضغط عليها فيكون لها شكل ما ، فتبدأ الخطوط تنحرف وتتجه ناحية الجهة الأخرى التى يضغط فيها ، ليس بطريقة المرايا المقعرة ، فالمرايا تحرف كل الشكل ، وإذا ما وضعت فى جهة وأرخيت فى جهة أخرى ، تظهر أشياء قريبة ذات بعُد ، والضغط من عدة جهات يجعل الأشكال تبدو متجهة لناحية ما ، كأنها حركة برادة حديد على ورقة بيضاء تتجمع وتحتها مغناطيس من عدة جهات فتعطى شكلاً مخالفاً ، ليس مسطحاً تماماً ولا مجسماً ، فسعيد العدوى يتعامل مع وحداته على طريقة المصرى القديم فى رصها فوق بعضها ، لكنها تتكسر وتختلط وتبتعد أحيانا بشدة ، وأحيانا تأتى من أعلى ، لكن قانون التبعثر هو الذى يشكلها . البناء تتحرك فيه الوحدات الصغيرة ، وبطريقة تشتبك فيها الكائنات بالمسطح .

شخوص رمسيس يونان

الوحدات الصغيرة المتناثرة على السطح تتحرك فى الفراغ وتصطدم ببعضها وتتلاصق وتكون أشكالاً زخرفية ليس بالمعنى الذى طرحه رمسيس يونان ، ليس فى أعماله شخوص أو أشكال لكائن حى ، لكن طبيعة الوحدات فى أعماله تعطى إحساساً بمكان واقع تحت قوة العتمة والرعب من الأماكن الكهفية والغامضة ، يحرك رمسيس يونان السطح ليعطى قوة للمكان أكثر من الشخوص .

شخوص سعيد العدوى

سعيد العدوى شخوصه لا يمكن تمييزها إلا على أنها أجزاء صغيرة متناثرة فوق السطح تختلط فيها الأشياء بالبشر والحيوانات والأماكن والنباتات ، الجميع يتحرك فى اتجاهات للأمام أو للخلف أو صعوداً فى المسطح أو بانحدار وميل عن الطريق .

اللون عند رمسيس يونان

اللون البنى هو الغالب ، كلون الطمى والتراب ، لو كان اللون أقوى من الوحدات وغالبا عليها ستفقد وحداته الصغيرة قوتها ، لكنه يسيطر على الفراغ والمساحات ، التى لها علاقة بجماليات اللون وتوابعه .

اللون عند رمسيس يونان أحادى تقريباً ، يعطيه الفرصة للتعامل مع الأجزاء الصغيرة ويعطيه القدرة على أن يجعل لها فورم ولو بسيط ، وحدات صغيرة مجزأة متناثرة بعيدة أحياناً وقريبة أحياناً أخرى .

اللون عند سعيد العدوى

اللون أبيض وأسود ، طريقة الرسم لا تعطى «فورم» . العدوى يلغى فكرة الوحدات الصغيرة المجزأة ، اللون غير أساسى ، يسيطر المفهوم أكثر من اللون ، يتحرك فى منطقة الغزل ، غزل الوحدات الصغيرة جداً بمهارة النساجين ، وحدات صغيرة تقترب من محاولة إيجاد فورم لها ، أحيانا تكون المساحة معتمة باللون الأسود أو الأبيض .

التكوين

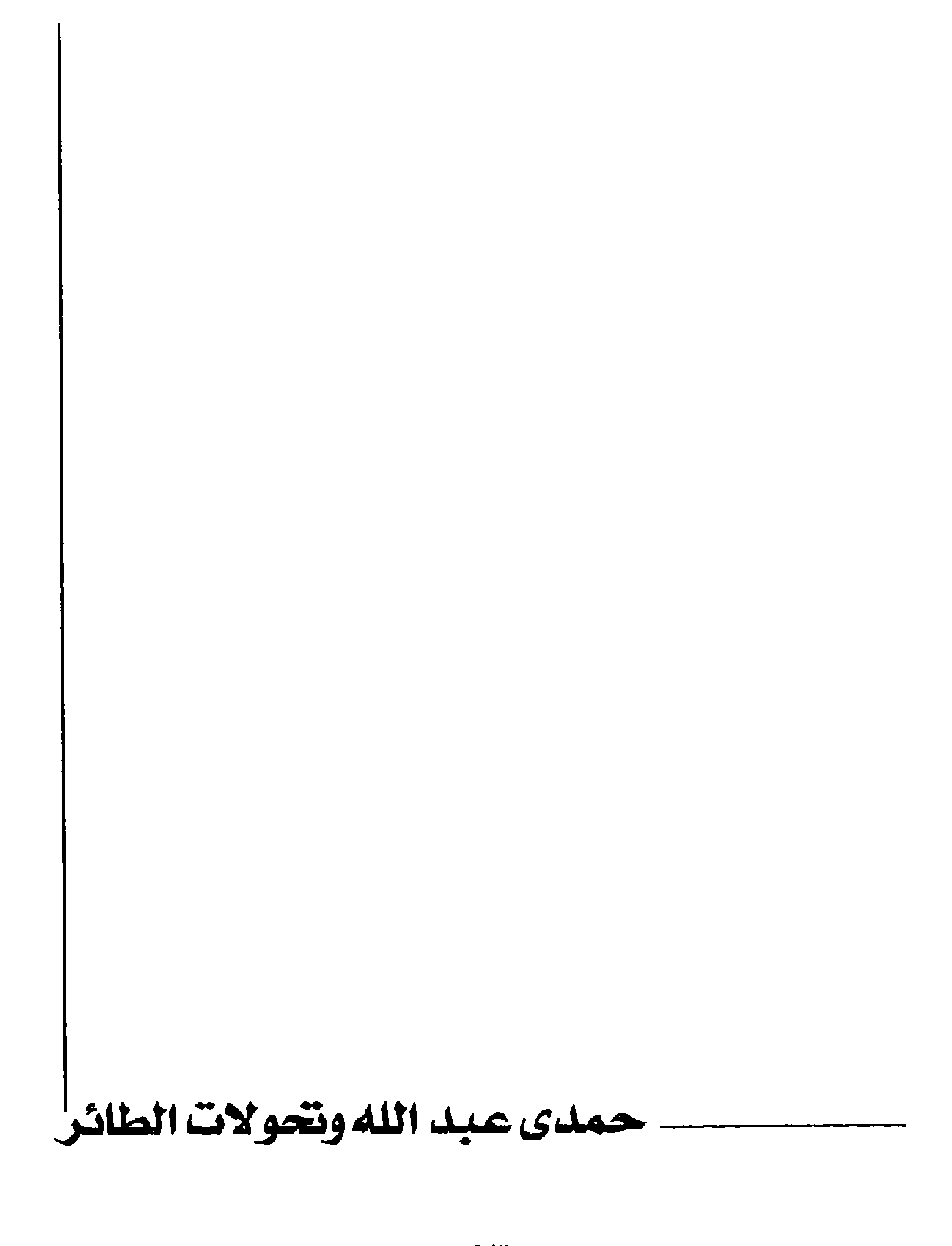
لطبيعة الصغير والمجزأ والمتناثر يكون التكوين أقرب للإنتشار لكن يحكمه قانون التبعثر ، لطبيعة التناثر يمكن التعامل مع العمل من كل الجهات ورؤيته موضوعاً على الأرض أفضل بكثير من رؤيته معلقاً على حائط ، كلوحة «المقابر» ، ولوحة «جنازة عبد الناصر» لسعيد العدوى ولوحات رمسيس يونان أيضاً ليس فيها استقرار من جهة ما ، كأن الخطوط ممتدة والأشكال تتكرر وتتحرك فى كل إتجاه ، ويمكن أن ترى من أى جهة .

لذلك وحدة الصغير المفتت ، الغريب المؤقت الموغل فى القدم المتداخل فى بعضه ، الخليط الهجين ، كل هذا يمثل الحالة المصرية التى فرضها المكان حتى لو تم تغيير المصريين جميعاً ، وإحلال آخرين غيرهم ، سيصيرون مصريين تماماً كالسابقين ، لذا أستطيع أن أقول أنه يمكن لنا البحث فيما يفرضه النسق المعرفى - الذى انفصل من زمن بعيد عن أى سلطة رسمية أين كانت داخل المؤسسات أو خارجها - ألا يعترف إلا

بقانون الجماعة الشعبية ، فنظام التعليم فى مصر لم يؤثر على هذا النسق ، وهذا ما يفرحنى بشكل شخصى ، نظام تعليم من هذه النوعية الرديئة يحافظ على هذا النسق حتى تأتى الفرصة للبحث فيه وتحويله لطاقة إبداعية لتطوير إمكانية فهم المكان وما يضيفه على الأشخاص وكيف يمكن تطوير كل هذا للوصول إلى فهم حالة المصرى ، واستخراج كل ابداعاتها وطاقاتها ، وكل المتشائمين من هذه الحالة المصرية يمكن أن أقول ، أنهم لا يعرفون إلا قشورا خافتة قد يكون السبب فيها ما تنتجه الثقافة المتعارف عليها سواء كانت الرسمية أو غير الرسمية التى تعتمد على ثقافة شعوب أخرى ، وأماكن أخرى وتاريخ بشر آخرين ، لتصبه على القانون المعرفى الشعبى ، الثقافة التى لا تحترم النسق المعرفى للجماعة الشعبية من «الزى» إلى كل ما تنتجه من فنون وفهم للعالم ، هذا الهجين الخليط الخسيس الغير معروف أصله ، الذى تبلور فى حالة مصرية ، يمكن الإمساك بها وفهمها من أجل الوصول إلى كل إبداعاته وطاقاته .

المراجع :

١ - فؤاد كامل : تأملات فى الفن - دار المعارف - ١٩٩٢
٢ - عصمت داوستاشى : احتفالية الروح ، الفنان سعيد العدوى - نقوش - الهيئة العامة لقصور الثقافة - عدد ١ - سبتمبر ١٩٩٦
٣ - رمسيس يونان : دراسات فى الفن - الهيئة العامة للكتاب .



هل الأحلام والكوابيس المزعجة والمربكة ، ملونة ؟

الجنين فى شهوره الأخيرة عندما يكتمل ، هل الكون داخل بطن أمه ملون ؟

عند الغياب الأخير وإغلاق العين على العدم ، هل يستطيع الميت أن يرى الأشياء ملونة ؟

هل يرى الأعمى السواد ملونا ، كما يتبقى فى ذاكرته من الأشياء الملونة ، إنه حين يلمس شيئاً ما يقول : إنه كذا ، لكن هل يستطيع أن يحدد لونه ؟

ما هو اللون ؟ كيف تكون علاقتنا مع العالم ملونة ، كيف تلعب الألوان دورها ، هل نستطيع أن نتحمل العالم بدون ألوان ؟

هل اللون آخر علاقة لنا بالحياة قبل أن نغلق عيوننا على الفراغ والعدم ؟

حمدى عبد الله ، لا يلون العالم ، لأنه لا يراه إلا هكذا ؛ بدون لون ، لأن الأبيض والأسود هما شئ واحد يضاف إلى اللون فيصير اللون متغيرا فيفقد قيمته أو تزيد قيمته ، فليس الأسود والأبيض لونين لكنهما محايدات العالم ودلائل على احتراقه ، وانتظار خروجه ثانية مثل العنقاء ، مساحة السواد تساوى مساحة البياض وكلاهما يبعد الآخر ويكونه فى نفس الوقت ، يدفعان العالم إلى البياض الكامل أو السواد الكامل والاثنان لا شئ ، البياض الكامل لا شئ والسواد الكامل لاشئ ، لكن الصراع بينهما هو الرغبة فى التخلص من الآخر ، الرغبة فى السيطرة ، دفع الآخر بعيداً والحلول محله ، لكن هذا لم يتم ،

ولو تم لصارت أوراق حمدى عبد الله الصغيرة بيضاء أو سوداء لا تعطى إلا الفراغ الكامل ، أو العتمة الكاملة ، لكن لكل سواد أو بياض قدرة وطاقة وقوة تساوي الآخر ، أحيانا يضعف وأحيانا يقوى ويسيطر ، ولكنهما يظلان فى حجم المساحة الصغيرة يتصارعان على من ينتصر ، أحياناً تكون الرغبة فى التجاوز بين اللونين هى وسيلة حمدى عبد الله للتعايش مع العالم .

قطع حمدى عبد الله الصغيرة لا تستطيع وحدها - وهى بعيدة عن بعضها أو منفصلة - أن تصنع عالماً كاملاً فهى في تجاورها واقترابها كصور فوتوغرافية للطائر ، تميمته وسر عالمه ، تحولات شخصيته وقدرته على التشكل ، فالتشرذم يضعف الكل ، والكل لا يكون إلا بالمفرد الذى يكوّن المجموع .

طائر حمدى عبد الله ، جمعه طيور وأطيار . الطيران رغبة التخلص من ربقة الطين ، لذلك صارت الروح وخلقت لتخفف من قبضة الأسفل إلى خفة الرفرفة فى الفضاء ، من منا لم يتخيل نفسه يسبح فى فضاء ، لا تمسكه فيه الجاذبية ؟ ويطير ويرمح فى الدنيا مهووساً ، خالعاً ثيابه ليجابه العالم الثقيل المقبض ، من دخلت قدميه فى الطين لا يستطيع أن يخرج ، الطين لزج ومربك ومن أراد الخروج منه يسقط فيه ؛ يغرق ، فالخروج مساو تماماً للطيران ، والصراع بينهما قائم، كلما زدت التصاقا كلما خفت روحك ، كلما زاد الإثم أكثر كلما اقتربت من الجذب .

من يستطيع أن يفك قدميه من ثقل الطين المعاش ليطلق روحه لتفر

إلى غـيـاب طويل ؟ ثم تعـود وتسـتـقـر ثم تروح ولا ترجع ؟ هل الجسم أثقله ما بداخله ؟ أم أنه يحرك ذراعيه ولا يستطيع الطيران ؟

رغبة الطيـران هى رغبـة التخلص من جاذبيـة الأرض ومحاولة تحريك القدمين لكى ترفرف فى الفضاء ، لكنه القيد يربطنا بها ولا نستطيع أن نخرج من جاذبيتها ، فالحفر بالقلم على الورق لصناعة العالم الجميل ، يشبه الخروج من ربقة القيد إلى فسيح الفضاء .

أحيانا ترسم الطيـور محبوسة كتعبير عن الرغبة فى الحرية وكثيرا ما ترسم كحمامة تحاول الخروج من الحبس ، هى تعبير بسيط ، لكن فكرة الحبس نفسـها ، حبس الطيور فى أقفاص ، ينبع من خوف داخلى من طيرانها ، ومن ثمّ تحويلها إلى كائن بشرى مثلنا لا يطير ولا يحب أن يرى الطيور - أيضاً - تطير ، كائن يتحرك فى حدود أماكنه الضيقة حتى لو اتسعت ، لذا يسجن الطيور كبديل عن سقوطه فى ربقة الطين وجاذبيته .

الرغبة فى الطيران قديمة ومتجددة ، وتسيطر على الإنسان فهو يطير حالما أو يريد أن يرى العالم من أعلى ، من نوافذ الطائرة ينظر ليرى العالم صغيرا وجميلاً ، والبيوت صغيرة وجميلة ، تختفى التفاصيل ويظهر العالم بالفعل بعيدا وجميلا ورائقاً ومرتباً ، لذلك لم يتخيل الإنسان الملائكة وكل الكائنات الخفية إلا طيورا ، لها أجنحة ضخمة ، دائماً الروح مصورة على هيئة طائر ، الملاك الرسول جبرائيل له أجنحة ، وبراقه حصان بأجنحة (١) . صورة الملاك الصغير الذى يحمل قوساً

وسهماً «كيوبيد» بين العشاق له أجنحة صغيرة وناعمة يرمى بسهامه فيصيب القلوب بالعشق .

الطيور المهاجرة والرحالة ليس لها وطن ، هى صاحبة الأوطان المؤقتة والعش الهش ، هى ضد الاستقرار ، تترك أعشاشها وترحل ، تضرب فى الأرض تبحث عن الدفء ، وأحيانا تموت فى الطريق . الطيور منذ بداية التاريخ فى الخيال الإنسانى تشكل جزءاً من علاقة الإنسان مع الطبيعة ، المصرى القديم تخيل الشمس فى الصقر الطائر بعينيه الثاقبتين .

ألف ليلة وليلة وأحصنتها الطائرة وبساطها السحرى ، والريش الذى يلبسه المرء فيطير ، وسرقة الريش كما يقول «شوقى عبد الحكيم» هى رغبة الإنسان الأزلية فى الطيران (٢) ، هدهد سليمان وعلاقته ببلقيس الملكة ، وعرفه وريشه ، وهو وجل وحذر ، متوجس ومضطرب دائماً ، ولو أنه أكثر اطمئنانا فى مجتمعاتنا الشرقية ، حيث لا يتعرض له الناس ، لما هو معروف بينهم من أنه مقدس ، لأنه يرى ما تحت الأرض ، ومن ثم فإنه لا يضرب منقاره على غير هدى ، والهدهد هو «مرشد الطيور فى البحث عن السميرغ الطائر العظيم إله الطيور عند أبى فريد العطار (٣) الهدهد والطيور يبحثون عن الطريق ، فهم يمثلون كل أنواع الأسئلة الخاصة بأهل الطريق ، الغراب الأسود وعلاقة لونه بالحزن والسواد ودوره فى أنه علم الإبن الثانى لآدم كيف يوارى سوءة أخيه ، فهو أول من علم الإنسان الدفن ، والغراب أيضاً هو الطائر الذى أرسله نوح بعد الطوفان إلى الأرض ليعرف إن كانت الأرض ظهرت أم لا لكنه

لم يعد ، بينما الحمامة التى أطلقها عادت بورقة زيتون خضراء فى فمها .
و «يبرز طوطم الحمامة ودلالاتها عند الساميين كطوطم وشعار قديم ، أيضاً كانت العزى إلهة الأخضرار والخصب والجنس عند العرب ، ويعتبر الحمام والغزال من طيورها وحيواناتها المقدسة» (٤) ، ال (با) الروح عند قدماء المصريين تخيلوها على هيئة طائر لقدرتها على ترك الجسم والطواف فى أماكن كثيرة . العنقاء الطائر الذى يولد من الرماد وهى فى الخرافة طير يبيض بيضا كالجبال ويبعد فى طيرانه ، وقيل عنقاء لأن فى عنقها بياض كالطوق وتكون عند مغرب الشمس كما كتب عنها الدميرى .

ولكن الطائر عند حمدى عبد الله غير كل الطيور ، مكون فعلا من جسم ومنقار وأجنحة وريش : طائر خليط من الفرعونى والقبطى والإسلامى والشعبى . طائرنا ليس ككل الطيور ، إنه يشبه العنقاء التى تولد من الرماد ، لكنه لا يموت ولا يولد ، بل يشارك بصمته ، وسكونه .

إذن طائرنا ماذا يكون ؟ هل هو غراب أم هدهد أم حمامة ، صقر ، عنقاء ؟ أم إنه أدمى متخفى فى صورة كائن : فى البداية تركه حمدى عبد الله مشاهداً محايداً فقط يعتلى الأماكن وينظر منها ، يرى ولا يتدخل ، وأصبح بعد ذلك يتدخل فى كل شئ ، أصبح هو العالم وما فيه ، كان دائماً ساكنا لا يحرك ريشه أبدا على أطراف الكراسى الفخمة ، أو علي شواهد المقابر ، وسط مومياوات بيضاء تملأ المساحة الصغيرة ، حاضر ينوح كأنه غراب البين . دائماً فى الأعلى ، جالسا ينظر بعينه الثقيلة ، وجسمه الخشن ، ويحيط به سواد ، ومنقاره ضخم غريب ، كأنه

مكون من كل الطيور التى سبق ذكرها ، لكنه بدأ يشارك فى لعبة المساحة ، ويشارك فى الفعل ، فصار هو كل شئ ، وصار هو الكون والفراغ ، وهو المتحول والمتشكل ، والمتغير ؛ يلبس ريش السادة وريش العبيد ، ويلبس أشياء غريبة تحول الطائر إلى «نحن» ، يكررنا ، ويمارس كل أفعالنا التى نخاف منها ونخجل ، لا يعرف الحدود ، لكنه طائر متخفى فى صورة آدمى ، خيبتنا فيه أنه يشبهنا تماماً فيه ثقل الكائن البشرى ، يمارس كل مهامه كطائر ، ويمارس حياته ككائن بشرى .

الطائر يجلس على الكراسى الفخمة ، يعلق فى أذنيه أقراط غريبة ، يستبدل ريشه بأكفان ، ينام ويلبس على رأسه هالة القديسين ، يرتدى أوشحة ويعلق فى رقبته حليات سحرية ، وأحياناً يعلق صورته كحلية فى عنقه ، وأحيانا يختفى من اللوحة ويترك آثاره ، أشكالاً أدمية مشوهة ، يضع شارة على ذراعه ، يعلق فى عنقه سمكة ، وأحيانا فى شكل رؤوس ، يضع أشكالاً حيوانية فى رقاب شخوصه المشوهة ، يتشكل أحيانا فى شكل السبع أو الأسد ممسكاً بيده سيف ، ويترك سمكة كبيرة تسبح فى مياه سوداء ، وأحيانا له رأس سمكة ، وأيضاً ينام السمك حوله ، والسمك يدل على الجنس ورائحة السمك هى راحة «منى» الرجل ، السمك يشاركه عربدته ، لكنه أيضاً يحزن ويحمل وينجب ويتكاثر ، يتألم لحالة الكائنات المشوهة التى أنجبها ، ساعات يتحول إلى جنين فى بطن أشكال لا تشبه أى شئ ، يمارس دور الجنين ودور المخصب ، هو النطفة والرحم ، وأحيانا نائما وبطنه أمامه ينتظر أن يلد ، ولكن أى كائنات غريبة ينجب ، يتناسخ على شكل إمرأة لها

صدر كبير ، ويتحول إلى أنثى جميلة جاهزة للإخصاب ، هو طائر لكن له أذن بشرية يسمع ويخبئ ، لا يتكلم أبدا ، لا يفتح منقاره أبداً ، يكون صغيراً ، أحيانا لطيفاً وناعماً وأحياناً يملأ المساحة بقوته وشكله القبيح ، يبيض لنا بيضة وحيدة موضوعة على كرسى فخم . يقوم بدور المتعاطف ، لكنه الخبيث يقلدنا حين نضع على الكراسى مسوخاً مشوهة ، على شكل العروسة الشعبية المقصوصة من الورق ، يقف على أكتافنا ونحن كخيال المآتة ، نتكاثر ونزيد ، ويمثل لنا أدوارنا ؛ أشكال بشر مقطوعة رؤوسها وفارغة ، ديدان ملتوية ومتداخلة تشبه ديدان البلهارسيا ، أو الحبل السرى ، أو تشبه شكل الحيوان المنوى للرجل ، المسامير المدقوقة فيه ، فى العالم من حوله ، شكل الهالة الروحية المسيحية التى توضع عادة فوق الملائكة الطيبين ، إنه يخدعنا ، هو لاطائر ولا ملاك ولاشئ تماماً هو (نحن) ولاشئ .

الطائر عند حمدى عبد الله له القدرة على التشكل فى أى صورة وهذه هى وسيلته فى الوجود .

التناقض بين اللونين - الأسود والأبيض - يلعب الدور الرئيسى فى حركة الأشكال ، والمستطيل أقرب الأشكال تحقيقاً للنسبة الذهبية وما من مستطيل نرتاح إليه إلا وكان خاضعاً لهذه النسبة «(٥) المستطيل هو حجم الورق الصغير الذى يعمل فيه حمدى عبد الله ، المستطيل هو البطل داخل المساحة ، يظهر فى كل الأشكال حولنا من الكتاب إلى النافذة ، إلى الباب إلى شكل جسم الإنسان ، والمستطيل ليس بالضرورة أن يكون كاملاً ، فحمدى عبد الله يعطى إحساساً به .

حجم الورق وسن الريشة ينتجا ، حالة وسطى بين الحفر والتصوير ،

ليست بها تقنيات الحفر الكثيرة ولا عوالم خامات التصوير المتنوعة وامكاناتها الكثيرة ، الورق والحبر خامة عادية تتحول مع حمدى عبد الله إلى متوالية ، تعطى إحساساً قوياً بالتشابه ، التشابه بغرابة عالمه والطلاقة فى ابتكار أشكال جديدة من نفس الوحدات ، وإن كانت الوحدات تعطى أيضاً متتالية من الرؤى تكمل بعضها ، وتعطى حالة واحدة لمجمل عوالم حمدى عبد الله ، لكن حين توضع هذه الوحدات متجاورة مع بعضها فإنها كوحدة لا تشكل قيمة عالية ، الأبيض يقوم بدوره فى المساحة فى أنه يفصل بين مساحة وأخرى ، أو شكل وآخر ، ويكون الفراغ كبيراً أو صغيراً ، يتحرك حسب الشكل ، وكأن المستطيلات ملصوقة على السطح الأبيض ، ملصوقة ومنفصلة ولكنها مرتبطة ببعضها ، بعالمها عالم ورقى وهش وضعيف ولكنه مسيطر وخرافى ليس بحكاياته وإنما وهو بأجوائه ، غريب وليس مرضيا تماماً .

المراجع :

١ - د . شوقي عبد الحكيم : موسوعة الفلكلور والأساطير العربية - مكتبة مدبولى ١٩٩٥

٢ - نفس المرجع السابق .

٣ - فريد الدين العطار : منطق الطير - دار الرائد العربى ١٩٧٥

٤ - د . شوقي عبد الحكيم : موسوعة الفلكلور والأساطير العربية - مكتبة مدبولى ١٩٩٥

٥ - حسن سليمان : سيكولوجية الخطوط - دار الكاتب العربى ١٩٦٧

الخامة وعلاقة البدائى بالمرئى

في البدء كانت الصورة / الكلمة .

بدأت الصورة المكتوبة التى تعطى معنى محدداً ملاصقاً للبصرى ومتناغما مع المرسوم تبعد عندما تغيرت اللغة إلى كتابة تصاحب الصورة مع الفن القبطى ، ومع الفن الإسلامى أصبحت تصاحب الكتابة الزخرفة والتوريقات والتشكيلات حتى كادت تختفى الكلمة وتذوب فى تنغمياتها وتصعب علينا قراءتها ، لهذا تحولت الكتابة من حالتها الصورية وانفصلت وصارت شيئاً والصورة شيئاً أخراً ؛ المكتوب شئ والمصور شئ آخر . عند المصرى القديم لم ينفصل المكتوب عن المرسوم ، كانا شيئاً واحداً هو فى نفس الوقت صورة ومعنى محدد بدون تأويل ومجاز اللغة الأبجدية .

فى الفن المصرى ، المرئى أكثر قوة ويشغل مساحة أكبر من معظم حضارات العصور القديمة . «هيرودوت» ذكر أن سكان وادى النيل قد اخترعوا التصوير ، والأصح أن المصريين اكتشفوا الخامات وتقنياتها وكيفية التعامل معها ، ووسائطها وكيفية المحافظة عليها والمثبتات وشكل المنتج وكيفية عرضه ودوره الدينى والنفعى الذى لا ينفى دوره الجمالى .

المصرى القديم أوضح ظلال الإنسان التى ألقاها على الحائط وأوضح الحدود بالخط ، وفى الحقيقة أنه قد بسط وحدات التصوير وحددها فى خطوط ومساحات بسيطة وألوان صريحة ، وكان يرسم النساء بلون أصفر ، والرجال بلون أحمر طوبى والبحر بلون أزرق أو أخضر ، ورسم على الفخار والأحجار الصلبة ، وبالألوان البسيطة على ملاط من مادة الطين كما فى مقابر الكوم الأحمر القريبة من مدينة الكاب . استعمل المصريون

المختلفة فى رسومهم وقد عملوا فى البداية عدة محاولات للرسم على الأسطح المختلفة بالألوان التى توصلوا إلى استعمالها وعملوا على تثبيتها بالصمغ أو الغراء أو زلال البيض أو غيرها من المواد اللاصقة واستعملوا فى بعض الأحيان تكسية الرسوم بطبقة من مادة تحفظ الألوان كمادة شمع العسل أو أنواع المواد الراتنجية الطبيعية كالأصماغ المختلفة وكانت هذه الطريقة بداية البحث عن استعمال الورنيش .

استعمل المصرى الألوان كما وجدها فى الطبيعة كالأكاسيد والمواد المعدنية بعد أن أعد منها مسحوقاً ناعماً يصلح فى التصوير ودهانات الأسطح المستعملة مثل مبانى الطين المطلية بالملاط الطينى المخلوط بالجبس .

صوّر المصرى رسومه على الحجر الجيرى والحجر الرملى وبنى منها مبانيه وكانت له فيها تجارب ظهرت فى محاولة تفهم طبيعة اللون لتثبيته على الأحجار ، ومن المواد التى رسم عليها المصرى العظام والبوص والجلود والمعدن والأخشاب التى كان يصنع منها التماثيل والتوابيت وأوراق البردى ، واستعمل الألوان الخاصة بالصباغة لتلوين النسيج بلون مغاير للونه الأصلى .

ظلت الخامات بإمكانياتها التقنية وقدراتها البصرية تصاحب المصرى المسيحى القبطى ، ولم يتم الفصل بين الفترتين قسرياً ، وإن كانت الديانة تغيرت ، فإن تغير طبيعة الخامات وكيفية استغلالها وحساب عمرها وكيفية تصنيعها بما يتلاءم مع الديانة الجديدة لم يتغير ، لذلك لم تطرأ على التصوير تغييرات تذكر فى القرون المسيحية الأولى من الرابع حتى الثامن وظل التصوير السائد فى العصر القبطى على الطريقة

الموروثة من أقدم العصور فى مصر وهى طريقة التصوير بألوان الأكاسيد المعروفة باسم الأفرسك المصرى ، وقد رسمت على حوائط مغطاة بطبقة من الجير والجبس ، استمر الرسم بهذه الطريقة المصرية حتى العصر الرومانى . حافظ التصوير على الطريقة القديمة حتى القرن الحادى عشر الميلادى ثم أخذ المصريون إلى جانب هذا بطرق أخرى فى التصوير ، وظل الفن المصرى فى الفترة المسيحية امتدادا للعصر المصرى القديم فضلا عن إنه امتداد للتقاليد التى مازالت حية حتى اليوم ، وفن تصوير الوجوه المعروفة بوجوه الفيوم عادة قديمة موجودة من المصرى القديم بوضع قناع على وجه المتوفى ، ولكن الفرق أن الرسم فى القبطى أصبح مجسماً بأبعاده الثلاثية ، وتم تثبيت الألوان بالشمع وأيضاً الأيقونات ظهرت كشكل دينى وفنى على قطع الأخشاب الصغيرة . إلى جوار هذا نجد رسوما على القماش أو النسيج بالأصباغ المختلفة التى عرفها المصرى وتعرف باسم النسيج القباطى ومازال موجودا ويصنع إلى الآن فى بلدة «نقادة» فى جنوب الصعيد .

ومن أجل التواصل مع الجماعة الشعبية ، استخدم المصرى خامات وتقنيات تصنع شكل منتجها ووسائطه وقدرته البصرية ، وإن أضيف إليها شيئاً جديداً لم يكن معروفاً أو تقنية جديدة لم تكن موجودة ، أدخلها المصرى ضمن خاماته وفعلت فعلها وذابت وأخرج منها ما يضيف للبشرية جديداً ، ومن المؤكد أن هناك خامات انقرضت واختفت لظروف ما ، إما لبعدها وصعوبة نقلها أو لغلو ثمنها .

ومع مجئ الإسلام وتغير الديانة مرة ثالثة ، تغير مفهوم المرئى

وموضوعاته فى الفن المصرى ولكن الخامات المصرية ظلت تلعب دورها ومن ثم تغييرها تبعاً لوظيفتها فى حالة الفن الإسلامى ، دخلت خامات جديدة وابتعدت خامات أخرى ، وظهرت التشكيلات المتشابكة والهندسية والأرابيسك وتحوير الأشكال وتجريدها فى التكوينات الزخرفية ، والتذهيب والمنمنات وظهور طرق جديدة للتعامل مع خامات النحاس والبرونز والصدف الإسلامى .

لكن الفنان الشعبى أيضاً استعمل نفس الخامات الموجودة من المصرى القديم ؛ شكل الحصير ، والصوف والفخار والأخشاب ، فالشعبى موجود من زمن قديم ويتساوى مع الفرعونى والقبطى والإسلامى ؛ مقبرة توت عنخ آمون لا تنفى وجود مئات من المصريين العاملين فى بنائها لهم بيوتهم وحياتهم ، التى لها خاماتها وفنونها الرخيصة والبسيطة التى ظلت ممتدة وموجودة وتصنع على مدى سنوات طويلة، الحصير المصنوع من نبات الحلفا مثلاً أو من السمار المجوف الرفيع ، النوعان من زمن قديم وبنفس الطريقة يصنعان فى الريف والصعيد ، ويوجد فى المتحف المصرى أنواع من هذه الحصر والأبسطة ، هذا لا يعنى أن معنى شعبى هو مبتذل إنما شعبى بمعنى اجتماعى أى ترتيبه الاجتماعى خارج المؤسسة الفنية الرسمية .

منذ بداية حركة الفنون بمعناها المعاصر كان التوجه ناحية المركز / الغرب كمركز ثقل ، ومنذ احتكاكنا بالمركز / الغرب ، ظهرت خامات جديدة صنعت قوانينها وكونت مجتمعاتها وحققت لشعوبها مستوى بصريا متناغما مع ابتكار الخامة وشكل المنتج وطريقة عرضه ، فكيف

نستطيع أن نكون ضمن خامات بعيدة عن سقفنا البصرى ، متعايشة مع آخرين هضموها وكونوا تراثهم البصرى ؟ ، إن التقنية أحدثت تغيراً نوعيا وكميا في تاريخ البصرى الأوربى طوال خمسمائة عاماً هى تاريخ نهضته الفنية ، فكيف يمكن التعامل مع خامة أنتجت ثقافتها وكونت لأصحابها ما يؤهلهم بصريا أن يتعاملوا معها ؟ ، هذا لا ينفى دورها كخامات أصبحت عالمية ولكن كيف للهامش أن يكون خصوصيته وصياغاته وخاماته الجديدة ؟ ، الفكرة إذن لا تعنى المطالبة بالتعامل مع الخامات المصرية القديمة كى تحقق حالة مصرية خاصة ، وما توصل إليه الشباب من نتائج فى «صالون الشباب" فى "صالون الشباب" يعطى مؤشرا لهذه الخصوصية حيث التعامل مع الخامة لخلق حالة جديدة متكونة بعيداً عن المركز / الغرب ، وهذا ما سبقنا إليه آخرون مثلنا فى أمريكا اللاتينية وأسيا وأفريقيا ؛ محاولات لتكوين تصور مختلف عن المركز .

من هنا كان صالون الشباب طوال دوراته العشر السابقة فرصة للبحث ، استطاع الشباب خلاله إحداث تغير فى طبيعة الخامة وتوابعها وكسر قانونها ، حتى ان أى إضافة بعيدة عن قانونها تضيع قيمتها كخامة تعرض بدون إطار أو تعلق على الحائط أو تفرش على الأرض مثلا أو تعلق فى الفضاء ، ليس بمنطق المركز / الأوربى ، إنما كطبيعة المعلقات فى المساجد والكنائس أو تحول العمل المركب كشكل مائدة القربان والباب الوهمى عند المصرى القديم ، والجداريات المصرية والشعبية ، مثلا "مقابر" الهو - فى نجع حمادى كيف يمكن النظر إليها على أنها عمل مركب مصرى .

كل تجربة أخرجت قانونها ومعالمها وكونت تصوراً عن تاريخ طويل من التحضر بدأه المصرى القديم ، ولم تختلط أبدا الأشياء فالمكون قديم وساكن فى جينات البدن المصرى والعين المصرية الواسعة المفتوحة فى الفرعونى ووجوه الفيوم الحزينة ، المصرى يحترم العين ويقدرها ويؤطرها ، فإذا كانت العين صانعة الثقافة ، وإذا كانت العين هى الحاسة الأولى ، المرتبطة بالبصر والمرتبطة بالرؤية وتفصلها دائماً مسافة بينها وبين الموضوع الذى تراه ، وهي حاسة المسافة والابتعاد والانفصال لذلك ترتبط العين بالرؤية والانعكاس والتفكير .

من بداية الاتصال بالمركز مدت خيوط وخبرات لعين مصرية ترى وتكتسب وتهضم وتنتج ، بعيداً عن الاستسهال ، عين يحركها تراث بصرى يحتاج إلى دمجه بكل إمكاناته فى الروح المصرية ، إن كانت فكرة الخامة المستخدمة تؤرق الفنان كما وتؤرقه الصياغة ، فالخامة تكوين ثقافى واجتماعى يورط المستخدم فى آلياته ، وبمعنى أن الفنان يحركه قانون الخامة ، وبالتالى يحركه البحث عن صياغة جديدة وطريقة العرض ، وشكل المنتج ، من الألوان الزيتية التقليدية إلى الصورة الرقمية ، وبالتالى شكل الثقافة التى وضعتها الخامة ، فالمركز / الأوربى خلال خمسمائة أنهى كل ما يتعلق بخاماته ، وحركها واتصل بها وكونته بصريا ، فكيف تكون الخامة هو الوسيط وهى الموضوع أحيانا ، وكيف تم التعامل مع الخامة من الألوان الزيتية التقليدية إلى الصورة الرقمية وكيف الخامة حددت علاقة الفنان فمركز بالعالم ؟

وإن الدخول إلى المركز من الهامش يكون أولاً بالتعامل مع خاماته وتركيباتها وتنويعاتها وفك شفرتها وقوتها البصرية ، هل من الممكن التعامل مع الخامة ومفهومها من جديد من خلال متابعة لما يحدث من رجوع إلى حالة الطقسى والبدائى والمهمش والفطرى ؟

إن كان التعامل مع الخامة قديماً بعمر رحلة المصرى من بداية وضعه بذرة حضارة ، فى أساسها حضارة بصرية ، كيف يصير الشعبى المهمش امتدادا غير رسمى لتكوينته الأولى رغم أنه نفعى بالأساس ؟

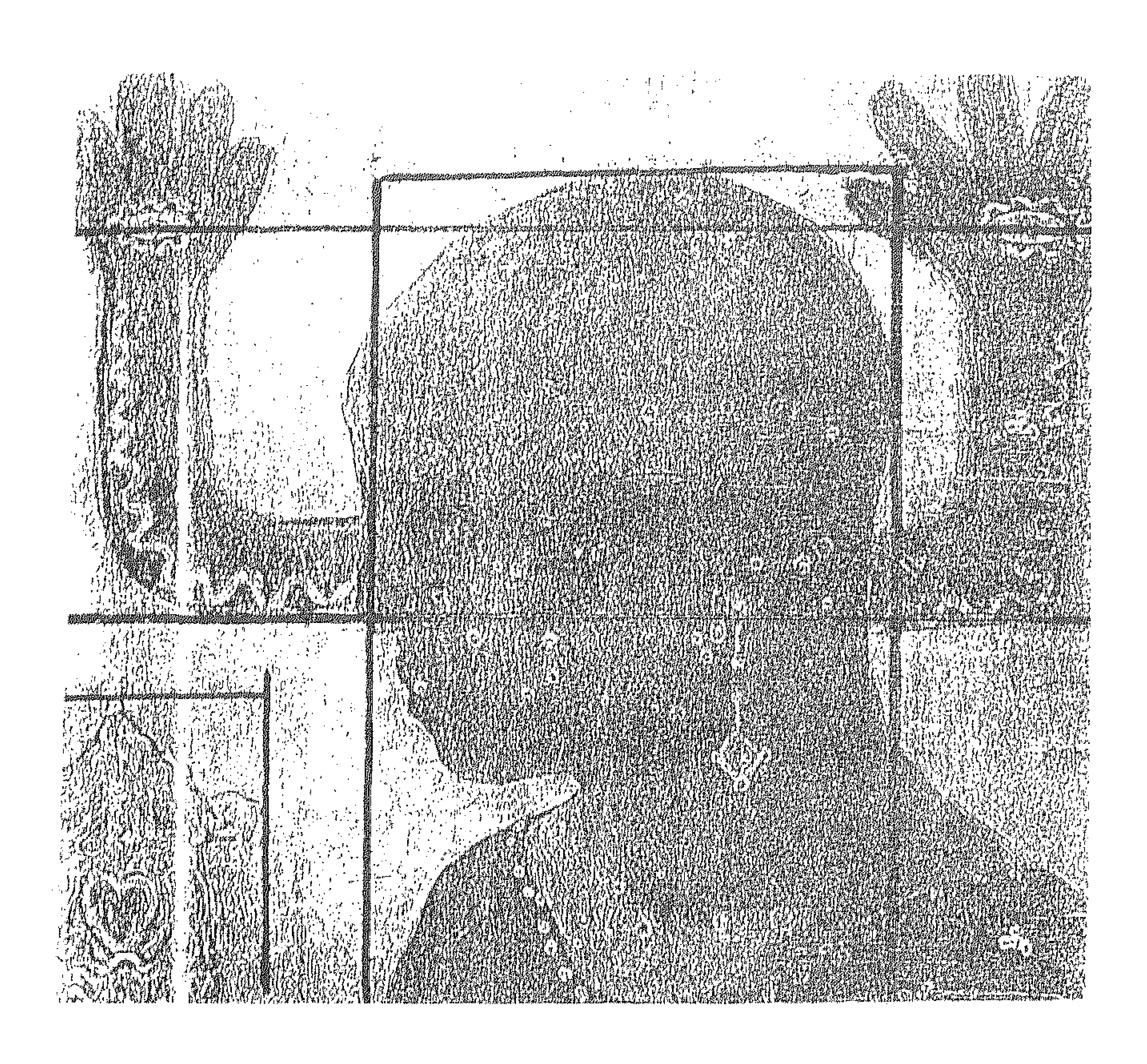
كيف استطاع الشباب طوال عشر سنوات هى عمر الصالون كسر منطق الخامة ؟ تعامل شباب الفنانين فى صالونهم طوال مدة عشر سنوات مع حرية الحركة والشفافية التى سمحت للكل بتناول خاماته وطريقة عرضها ، فتم كسر قواعد كثيرة منها الخامة ، الخامات المصرية من أصباغ وأكاسيد بشكلها الخام ووسائطها من غراء وصمغ وراتنجات ، الورق وعجائنه وطرق تصنيعه والتعامل معه كخامة يتم تصنيعها يدوياً ، الأقمشة بكل أنواعها بشكلها البدائي أو المجهزة فى أعمال مركبة ، الخامات الحديثة التى تم إهمالها من صاج قديم وورق جرائد وخيوط وأقمشة ، أخشاب مصرية كالسنط والسرسوع والليمون ، الأحجار من الرخام والجرانيت والحجر الرملى ، بحالتها الفطرية أو بشكلها المصنع ، الخامات الحديثة المتآكلة والصدئة من حديد زهر وخشب حبيبى مصنع من بواقى القصب وغيرها ، واستعمال المواد الجاهزة فى بيئتها المصرية كالجرار والفخار المكسور ، وبذور النباتات ، والرمل والقش والتبن ، السلك كوسيط حامل لخامات أقرب لخامات الزراعة ، مع خامات من

كسر الزجاج والكراتين القديمة ، وتجارب الشباب الآخرين بالخامات العادية من ألوان الزيت والماء والرصاص والأحبار والأكريلك لا ينكر دورهم ولكن بحثنا هنا عن الخامة المصرية .

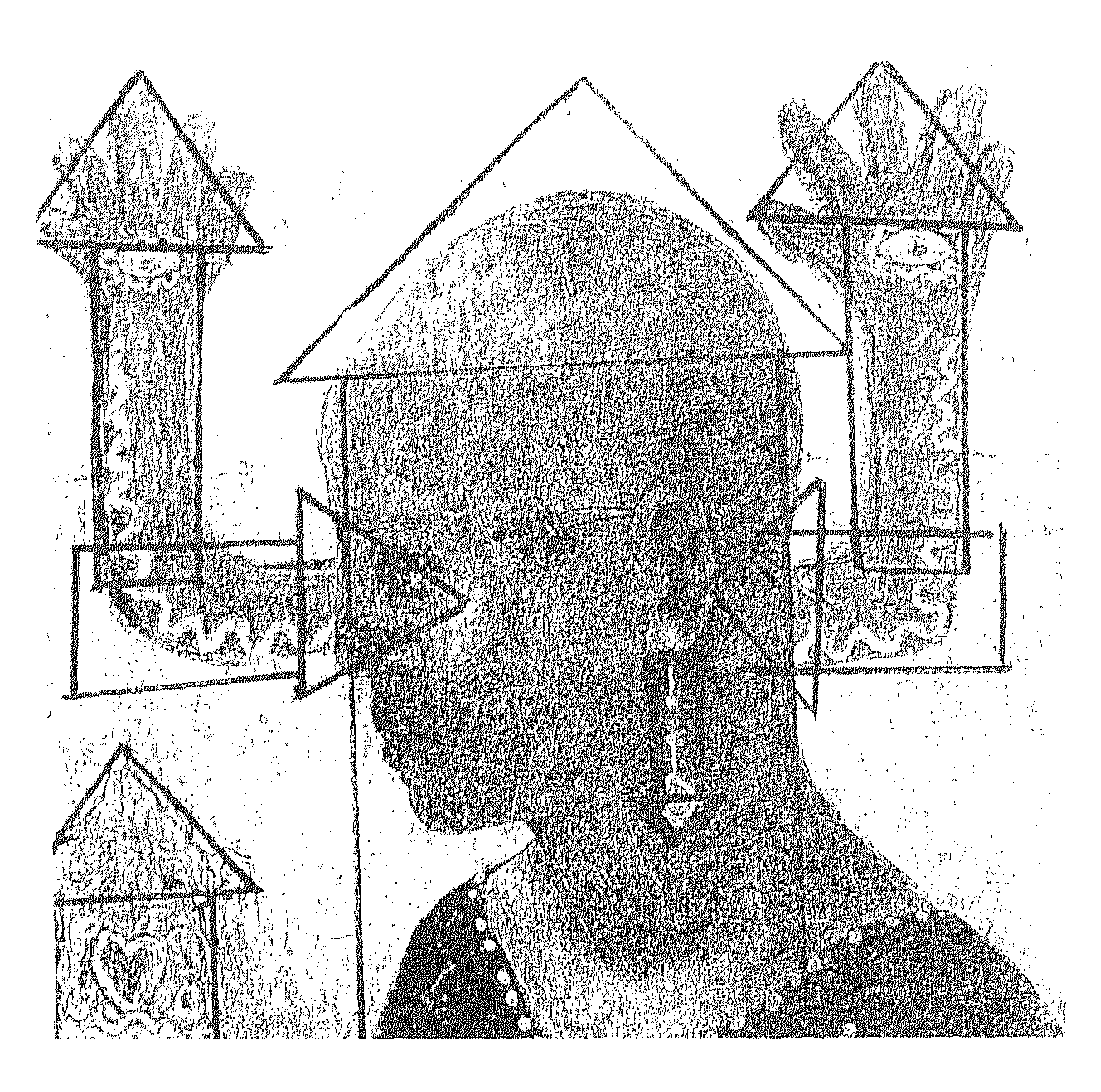
وفى النهاية هذه محاولة بسيطة لفهم الخامة ودورها كوسيط فى الوصول إلى حلول وصياغات جديدة تفرضها الخامة ، التى تفرض نوعيتها ومكان عرضها وشكل المنتج النهائى .



المجنون الأخضر ١٩٥١ زيت على كرتون ٦٣ × ٧٠ سم للفنان عبد الهادى الجزار



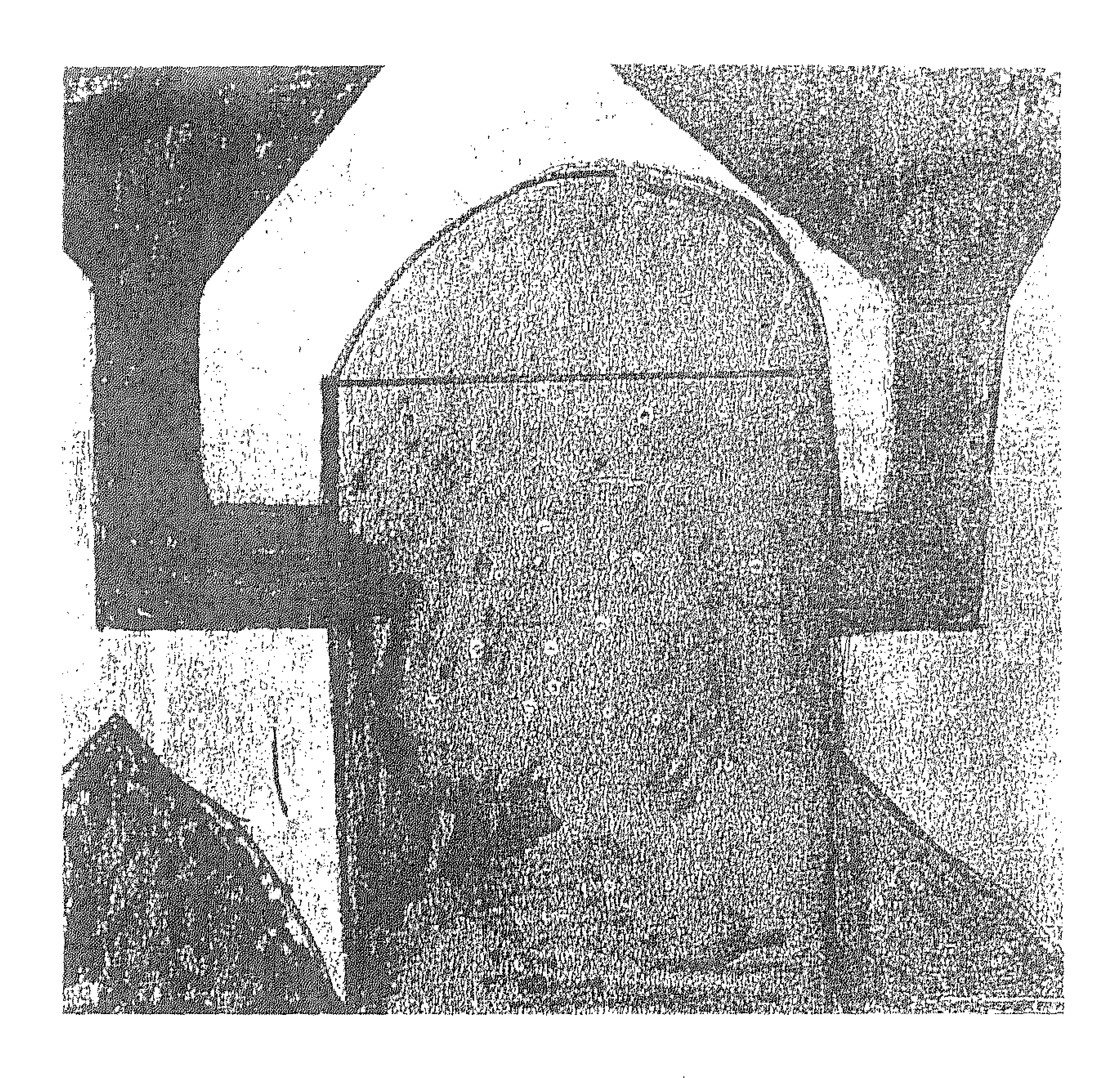
المجنون الأخضر - الشكل رقم (١)



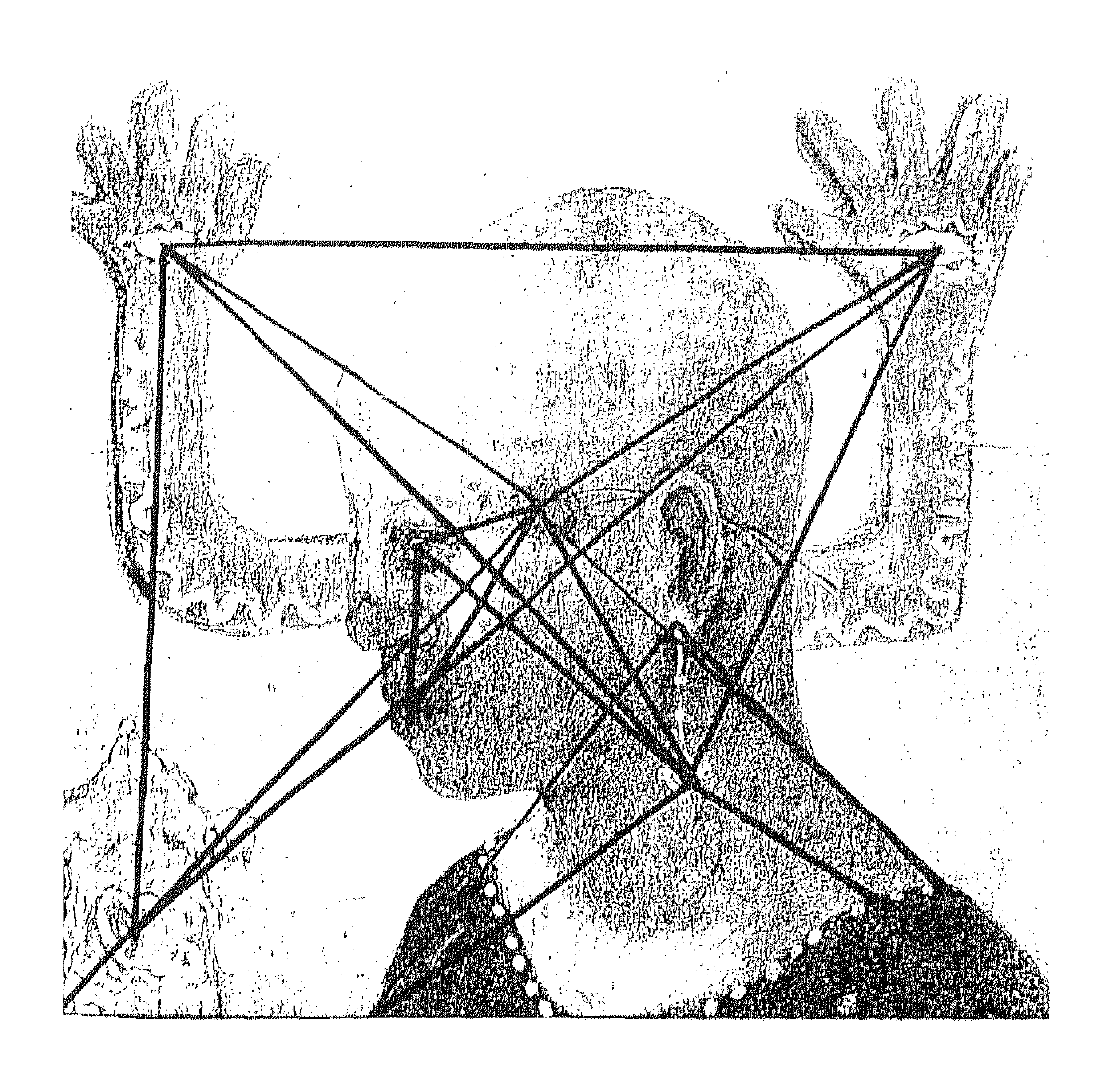
المجنون الأخضر - الشكل رقم (٢)



المجنون الأخضر - الشكل رقم (٣)



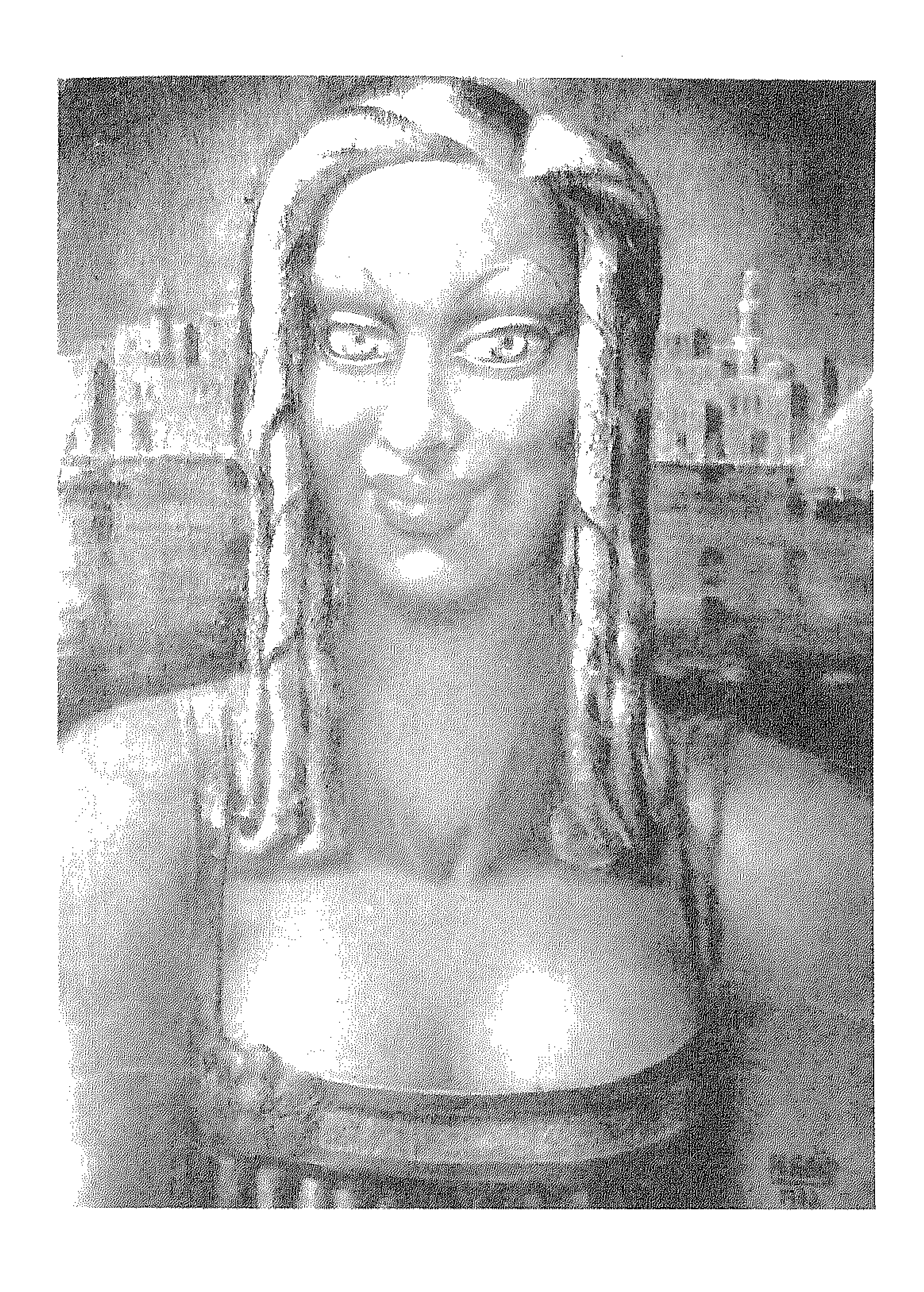
المجنون الأخضر - الشكل رقم (٤)



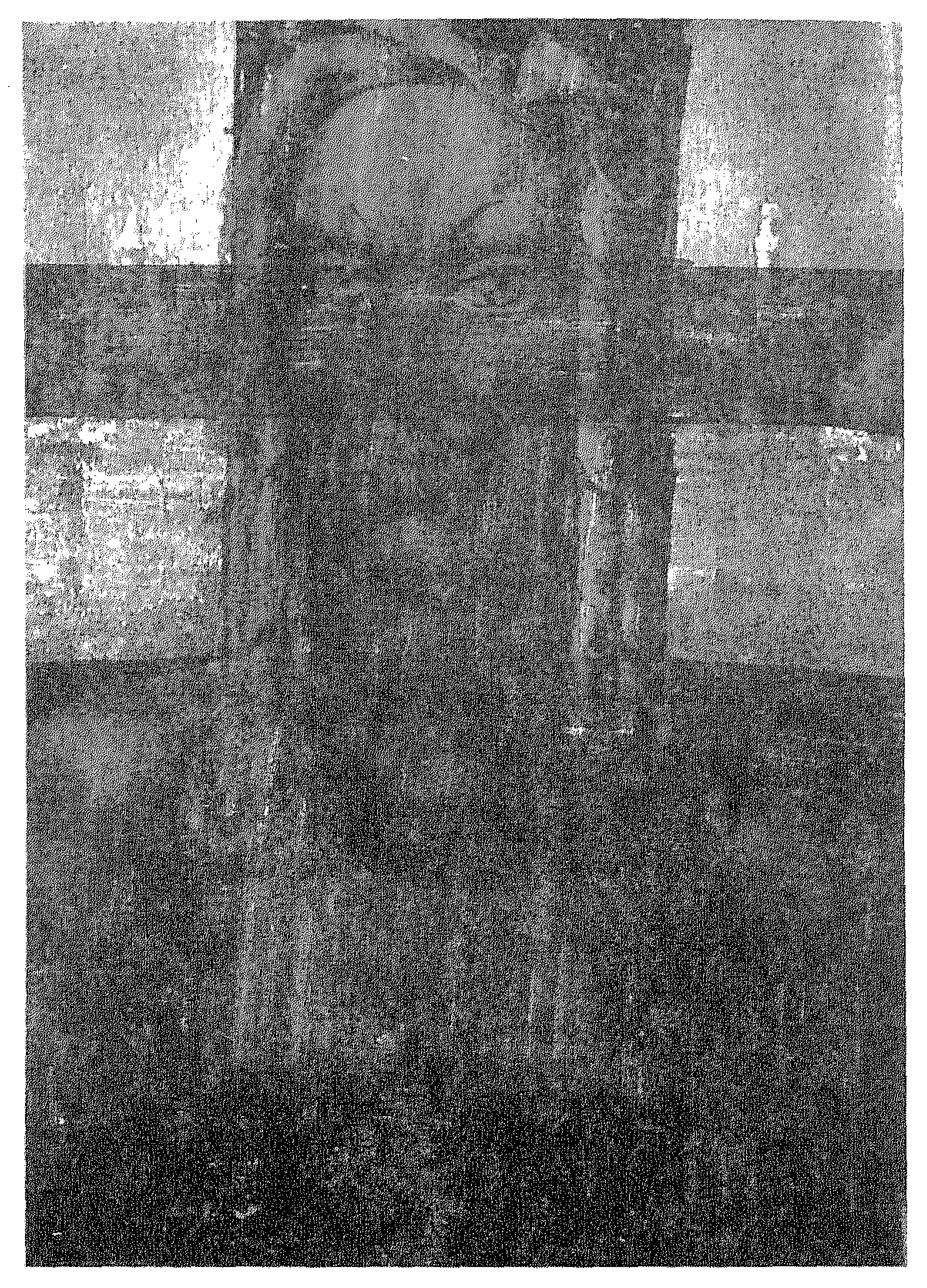
المجنون الأخضر - الشكل رقم (٥)



المجنون الأخضر - الشكل رقم (٦)



١٩٣٣ ذات الجدائل الذهبية – محمود سعيد



١٩٣٣ ذات الجدائل الذهبية - محمود سعيد (١)



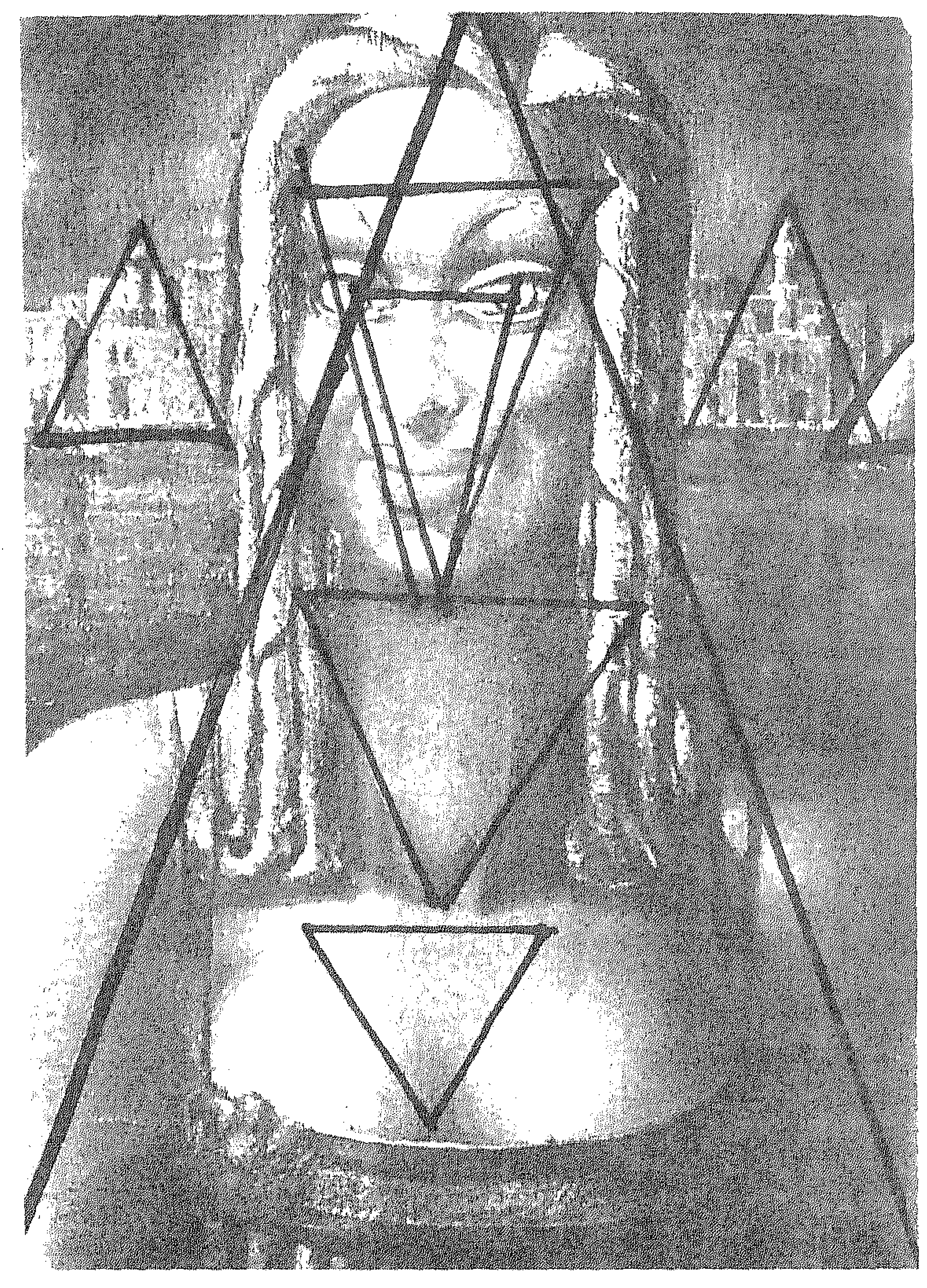
١٩٣٣ ذات الجدائل الذّهبية - محمود سعيد (٢)



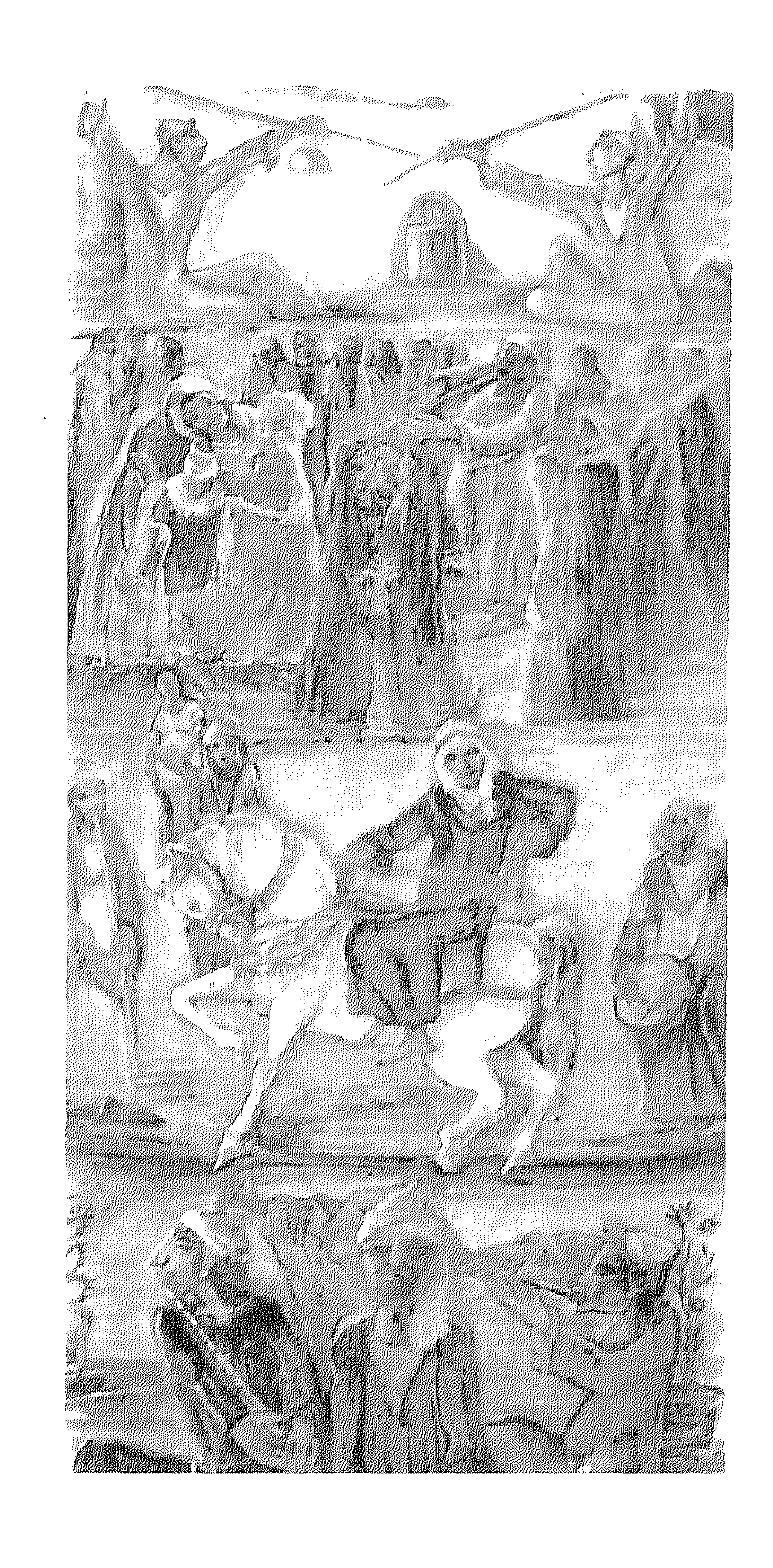
١٩٣٣ ذات الجدائل الذهبية - محمود سعيد (٣)



١٩٣٣ ذات الجدائل الذهبية - محمود سعيد (٤)



١٩٣٣ ذات الجدائل الذهبية - محمود سعيد (٥)



- المسرح الشعبى : راغب عياد عام ١٩٦٥



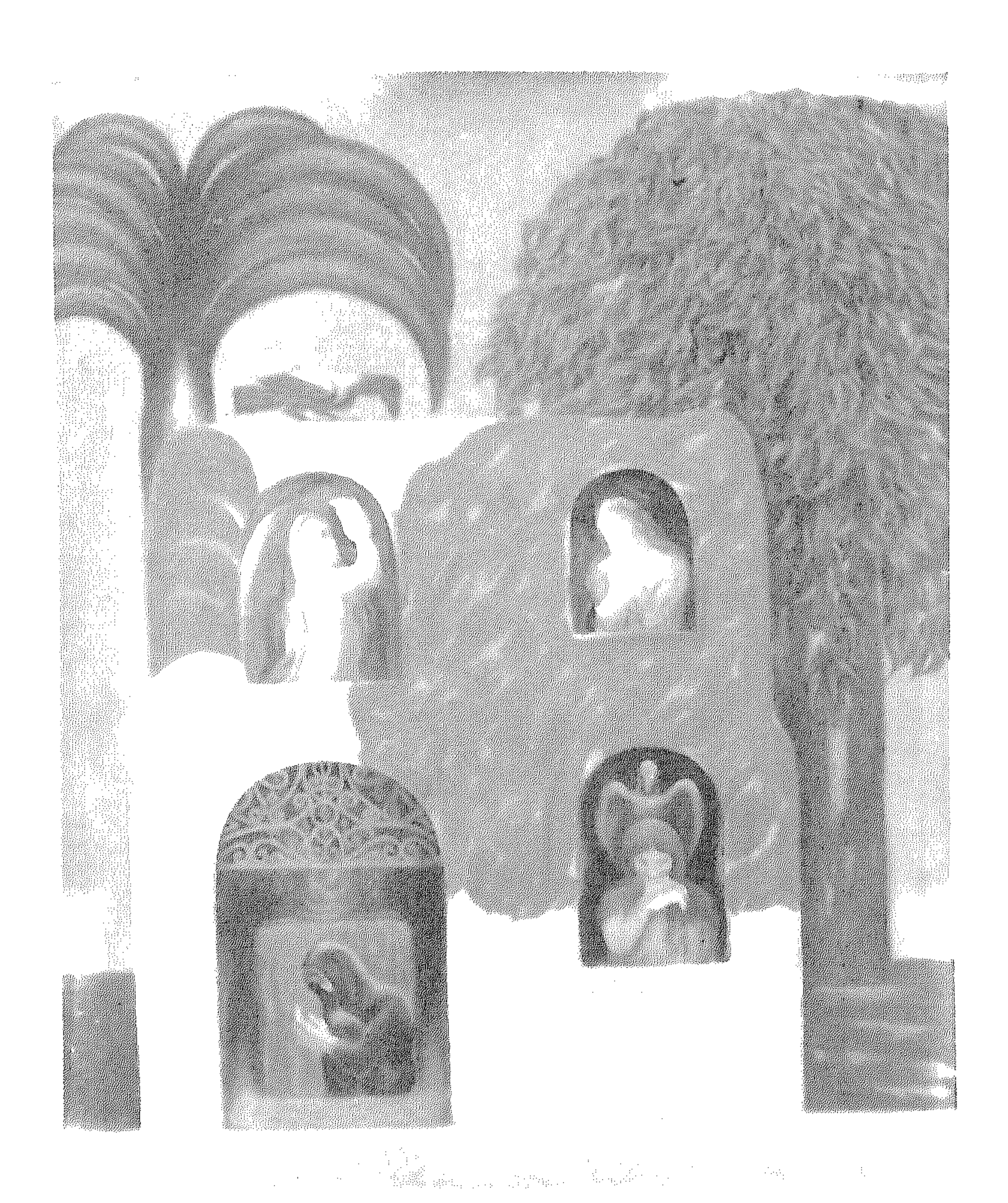
راغب عياد - العمالقة



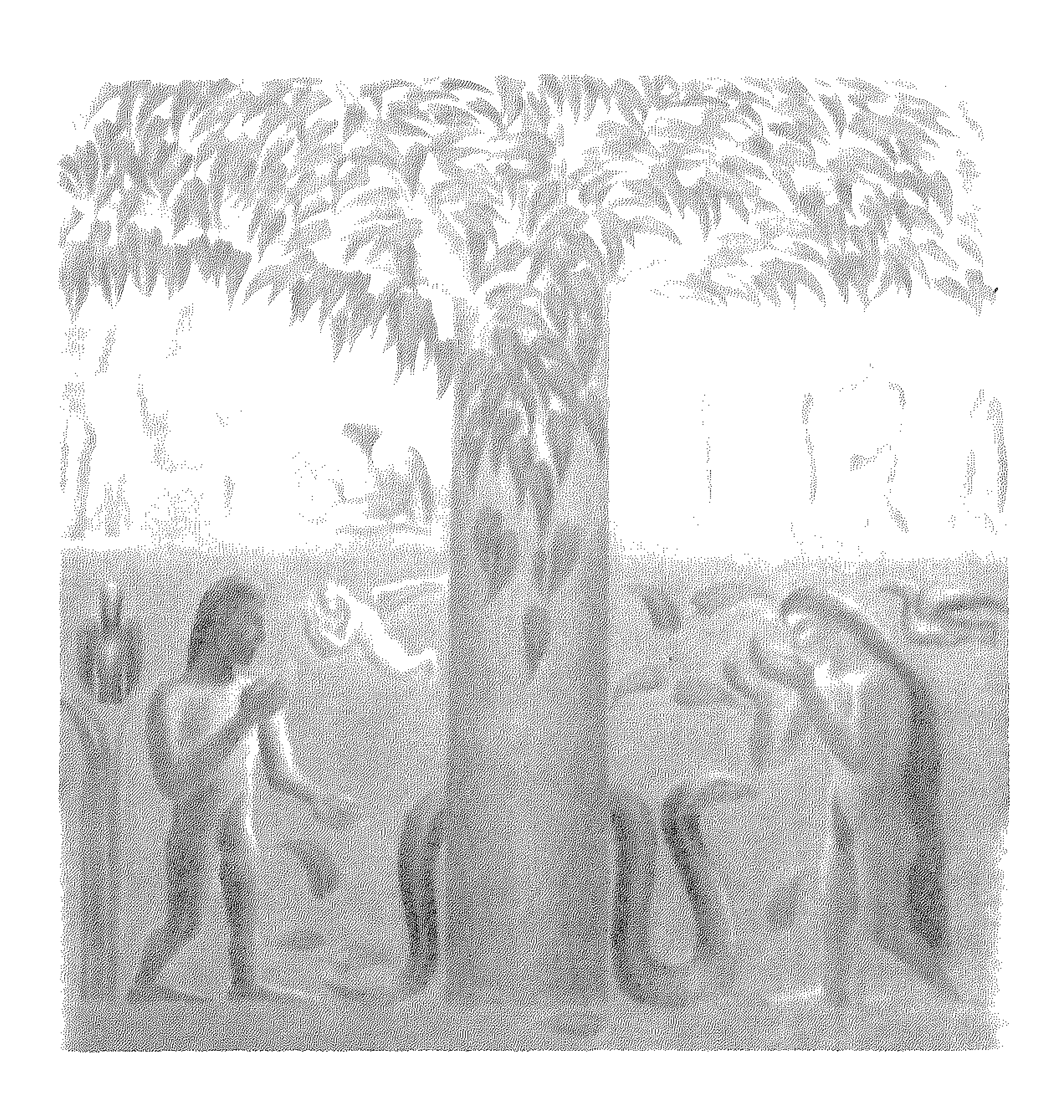
راغب عياد - الزراعة



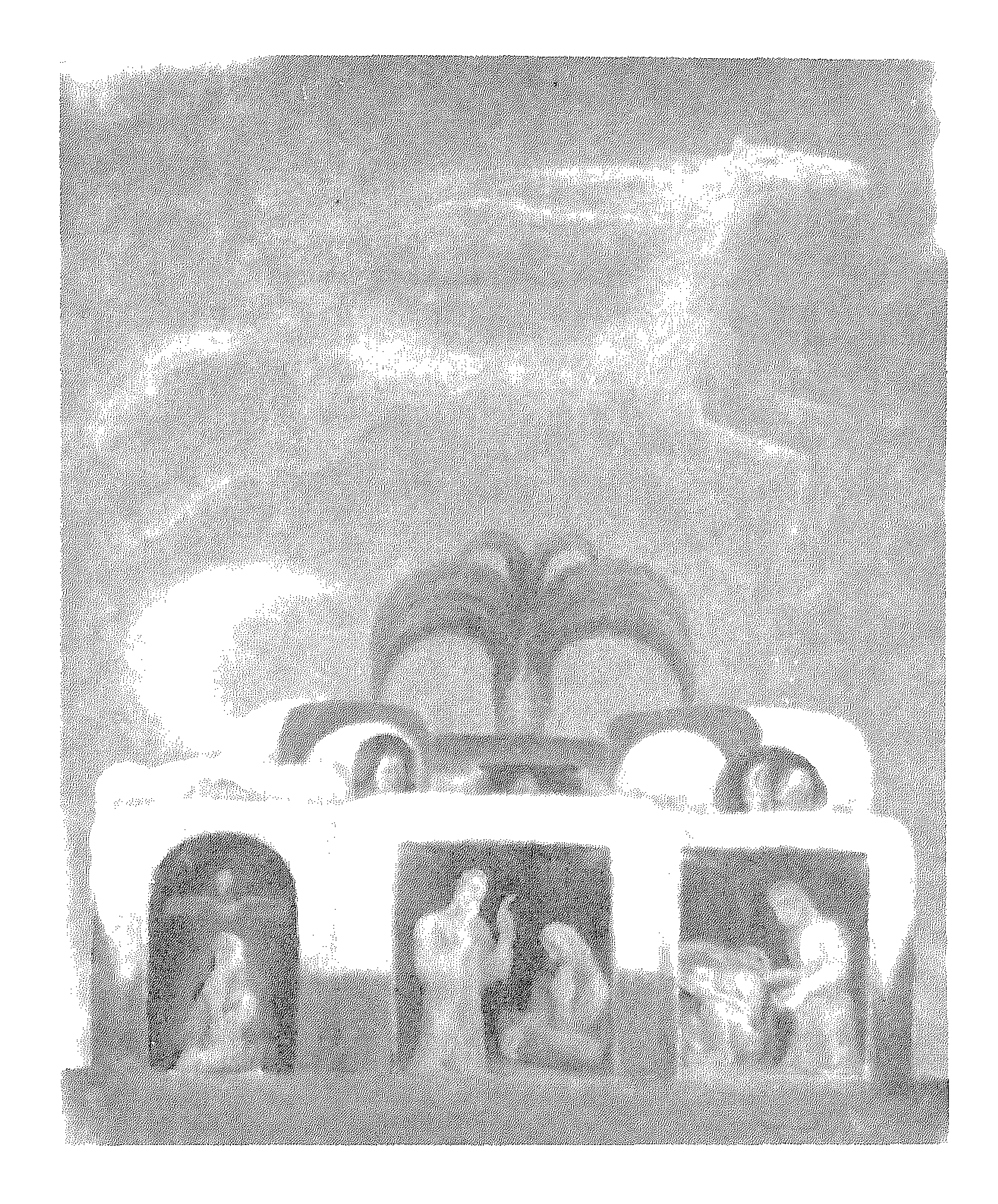
راغب عياد - رقصة الدلوكه



صبري منصور



صبري منصور



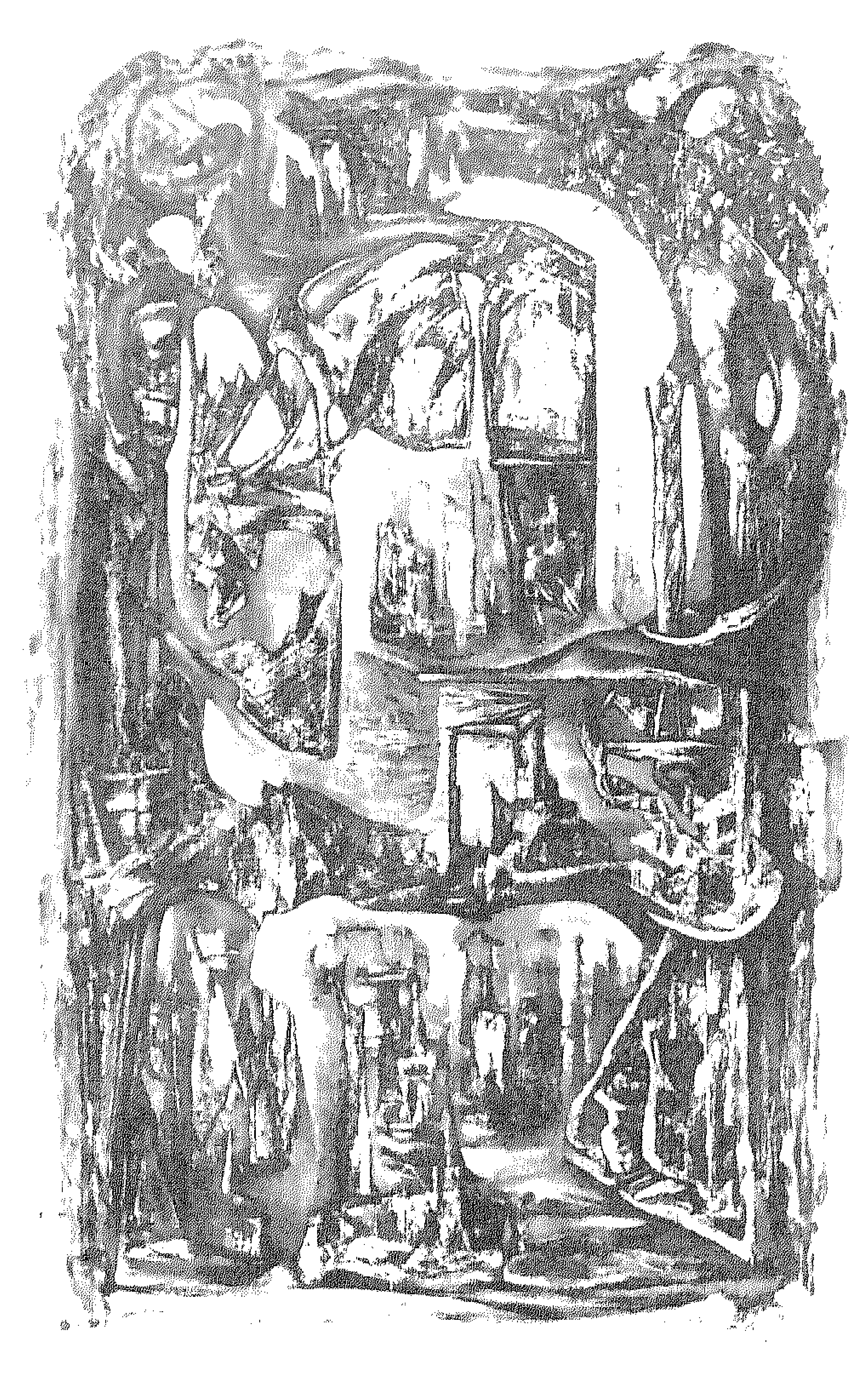
صبري منصور



رمسیس یونان



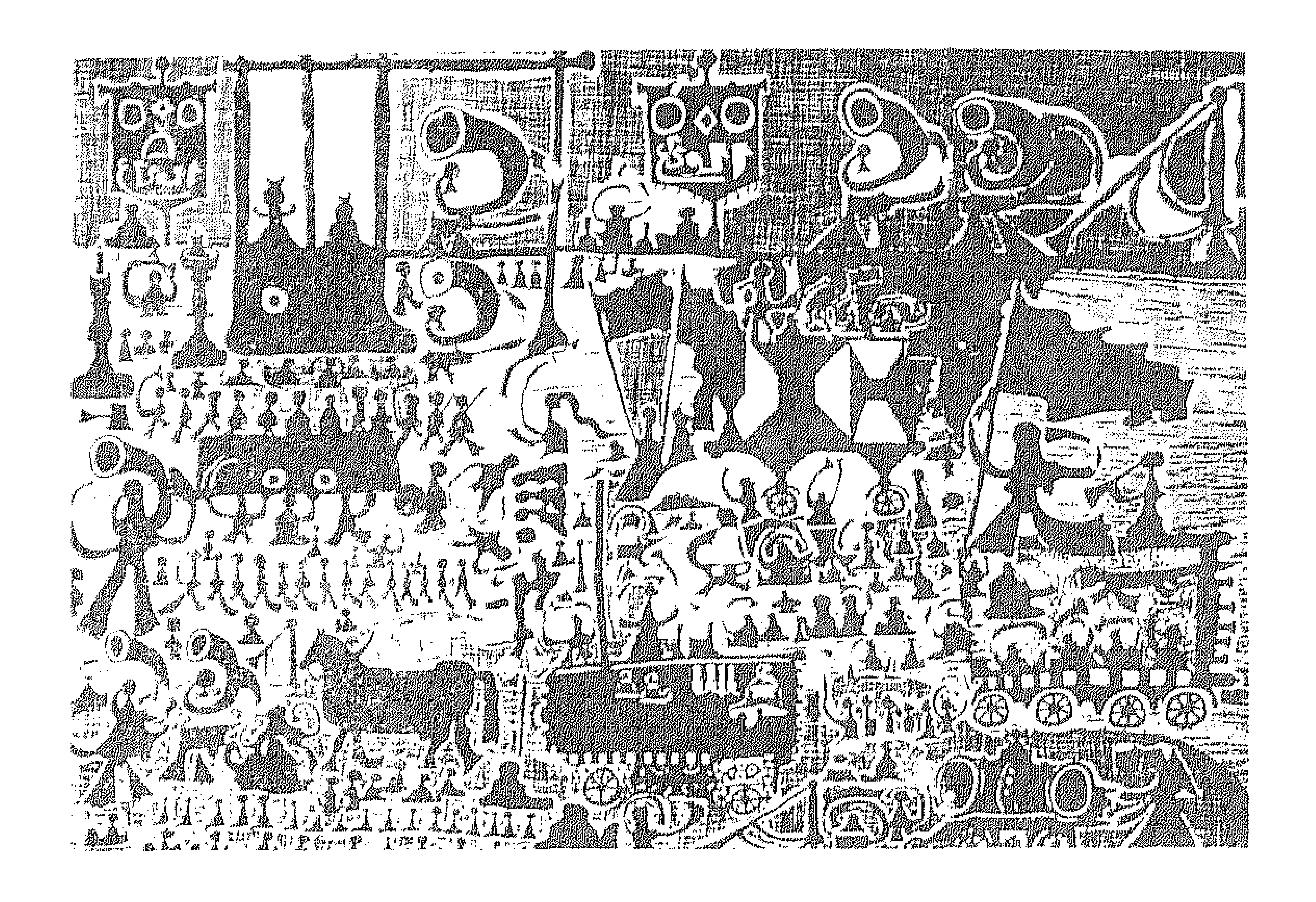
رمسیس یونان



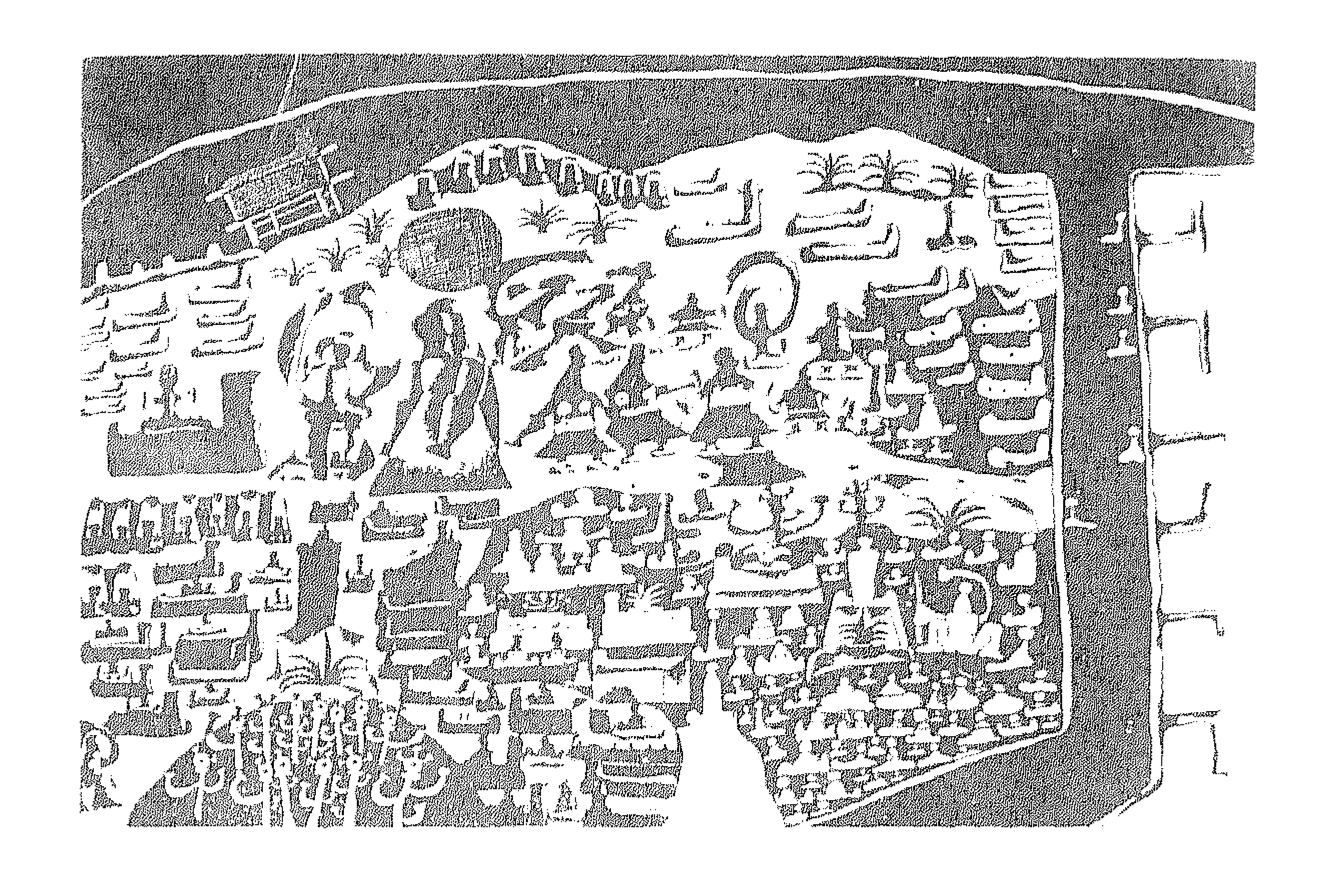
رمسيس يونان



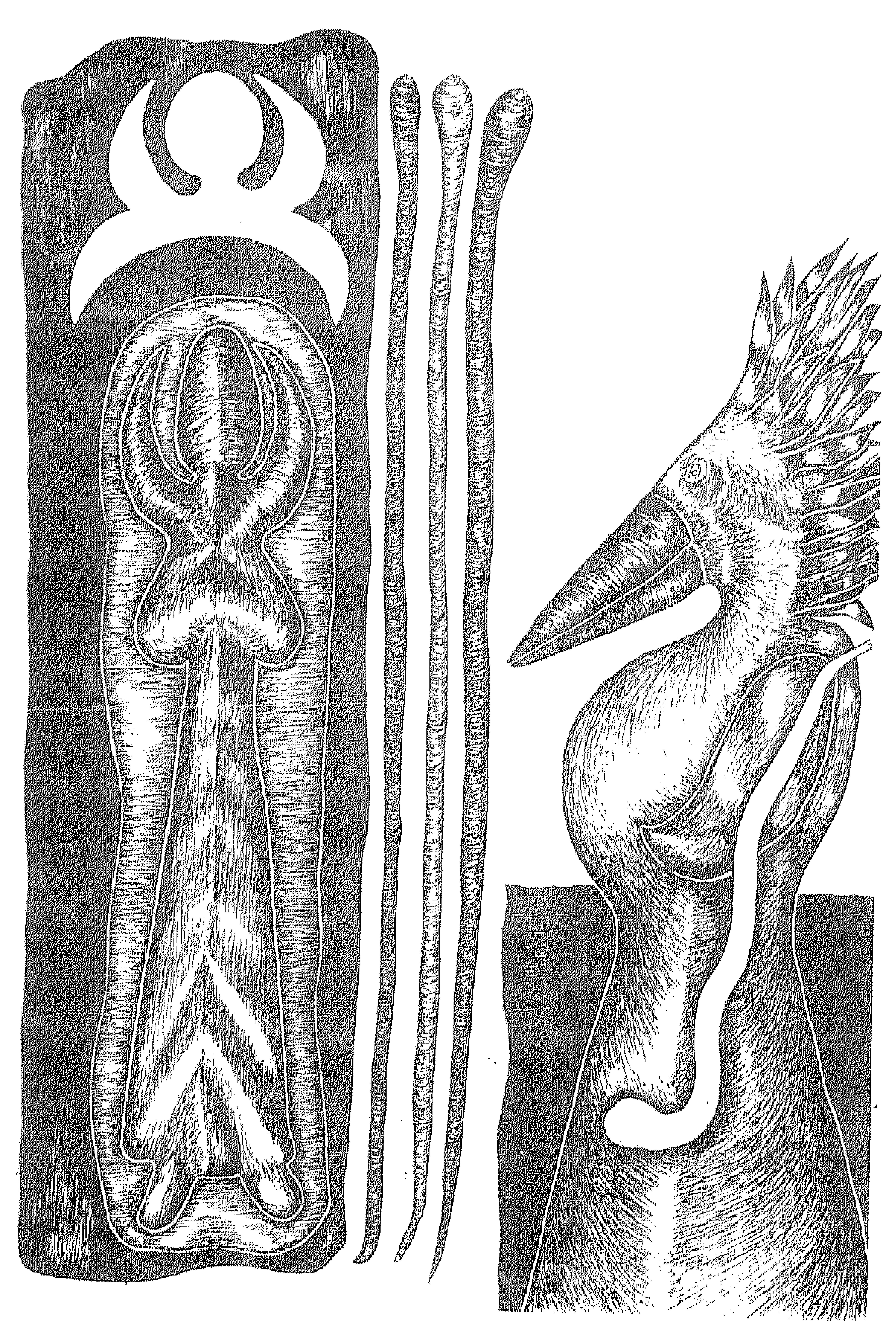
سعيد العدوى- الجنازة ١٩٧٠ - رسم على حبر - ٣٨ × ٥٥ سم



سعيد العدوى - جنازة عبد الناصر - ١٩٧١ - حبر على ورق - ٣٨ × ٥٥ سم



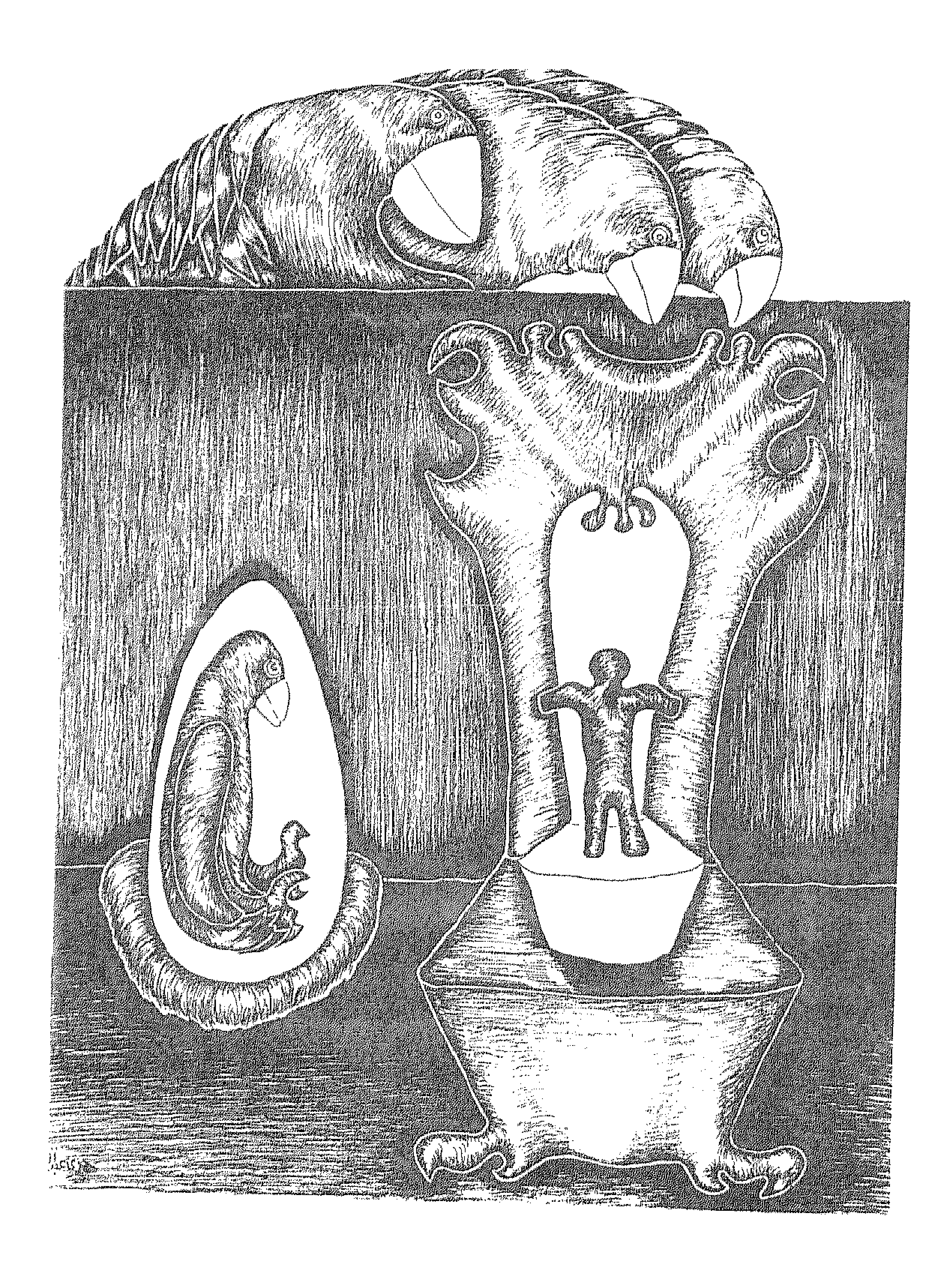
سعيد العدوى - المقابر ١٩٧١ - حبر على ورق - ٣٨ × ٥٥ سم



حمدى عبد الله ٩٨



حمدى عبد الله



حمدى عبد الله

الكاتب

محمد مختار الجنوبى

* بكالوريوس الفنون والتربية ١٩٨٨ م بجامعة المنيا .
* معرض ثنائى فى قصر ثقافة المنيا مع الفنان / عصام هاشم ١٩٨٨
* معرض ثنائى / الحمرواين / القصير - مع أطفال المنطقة - ١٩٨٩ م.
* معرض ثنائى فى شارع الكورنيش فى أسوان مع الفنان / على المريخى ١٩٩٢ م .
* مشاركة فى الندوة الدولية الموازية لصالون الشباب التاسع ببحث عنوانه (ثقافة العين والصورة كوسيط وعلاقتها بنقل الأفكار) بمكتبة القاهرة فى أكتوبر ١٩٩٧ م .
* مشاركة فى صالون الشباب العاشر ببحث بعنوان (الخامة وعلاقة البدائي بالمرئى) فى مجمع الفنون بالزمالك .
* قصص نشرت فى بعض الجرائد والمجلات العربية والمصرية .
* مجموعة قصصية «المكان لا أعرفه» تحت الطبع .
* مشاركة في مؤتمر أنس الوجود الأدبى الثانى ببحث عن «ذاكرة البيوت والناس ؛ قراءة فى علاقة المعمار بالقصة القصيرة » ١٩٩٩ م .
* معرض بمجمع الفنون بالزمالك ١٩٩٩
* جائزة الصالون بصالون الشباب الحاد ى عشر ١٩٩٩ م
* مشاركة بالمعرض العام - ١٩٩٩ م .
* مشاركة بمعرض النطاق - ١٩٩٩ م
* مقتنيات - بمتحف الفن الحديث .

الفهرس

صدر من الكتاب الأول

العنوان	النوع	المؤلف
١ - صحراء على حدة	قصص	عاطف سليمان
٢ - دراسة فى تعدى النص	نقد	وليد الخشاب
٣ - حدث سراً	قصص	أمينة زيدان
٤ - رسوم متحركة	شعر	صادق شرشر
٥ - ليس سواكما	شعر	عبد الوهاب داود
٦ - احتمالات غموض الورد	شعر	طارق هاشم
٧ - تدريبات على الجملة الاعتراضية	قصص	مصطفى ذكرى
٨ - كلوديوس	مسرحية	محمد السلامونى
٩ - مسرحيتان من زمن التشخيص	مسرحية	محسن مصيلحى
١٠ - ليكن	شعر	هدى حسين
١١ - أحلام الجنرال	مسرحية	محمد رزيق
١٢ - حفنة شعر أصفر	قصص	محمد حسان
١٣ - يستلقى على دفء الصدف	شعر	عطيه حسن
١٤ - النيل والمصريون	دراسة	حمدى أبو كيله
١٥ - الأسماء لاتليق بالأماكن	شعر	عزمى عبد الوهاب
١٦ - العفو والسماح	قصص	خالد منتصر
١٧ - ناقد فى كواليس المسرح	نقد	مصطفى عبد الحميد
١٨ - أطياف شعرية	نقد	عبد الله السمطى
١٩ - أنا	نصوص	غادة عبد المنعم
٢٠ - سارق الضوء	قصص	ليالى أحمد
٢١ - رجع الأصداء	نقد	جليلة طريطر

٢٢ - شروخ الوقت	شعر	ماهر حسن
٢٣ - أغنية للخريف	قصص	عاطف فتحى
٢٤ - بائع الأقنعة	مسرحية	صلاح الوسيمى
٢٥ - أفراخ الحمام	قصص	شوقى عبد الحميد
٢٦ - كوجهك حين ارتحال الصباح	شعر	خالد حمدان
٢٧ - وشيش البحر	رواية	أمانى خليل
٢٨ - ناصية سليمان	قصص	مجدى حسنين
٢٩ - أغنية الولد الفوضوى	شعر	محمود المغربى
٣٠ - سؤال فى الوقت الضائع	قصص	مدحت يوسف
٣١ - كرحم غابة	شعر	خالد أبو بكر
٣٢ - الآخر	مسرحية	ياسر علام
٣٣ - جمر الأصابع	شعر	أشرف يونس
٣٤ - سقوط ثمره وحيدة	قصص	حسن صبرى
٣٥ - أمسيات عائلية	شعر	سعيد أبو طالب
٣٦ - ملامح وأحوال	نقد	ناصر عراق
٣٧ - كتابة الصورة	نقد	محمد مختار الجنوبى
٣٨ - نتاج الخوف	مسرحية	ناصر العربى
٣٩ - عناصر الإضحاك	نقد	محمد زعيمه

لجنة الكتاب الأول :

غير ملزمة بإعادة أصول الأعمال إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٤١٢٥ / ١٩٩٩

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 305 - 174 - 9)



«.... ولإعادة قراءة أعمال رواد التصوير المصرية نعيد تفكيك اللوحة / النص البصرى، والتعامل معه كنص منتج، كجزء من وجود فاعل، يحمل بقايا تاريخ وحالات قديمة، إشارات جاءت من أماكن بعيدة لتظهر على مسطحات أعمالهم.

إن صاحب النص - اللوحة يحاول خدش جدار اللوحة - العالم ليترك نصوصا تعاد قراءتها مراراً لانفتاح دلالاتها وثرائها».

